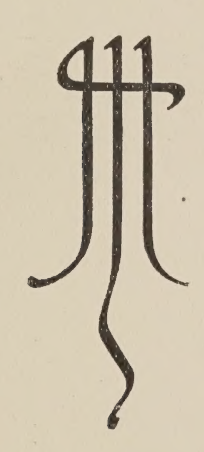
SCHILLERS AESTHETIK

VERGLICHEN MIT DER ROMANTISCHEN

SCHILLERS AESTHETIK

VERGLICHEN MIT DER ROMANTISCHEN

PROEFSCHRIFT TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN DOCTOR IN DE LETTEREN EN WIJSBEGEERTE AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT TE UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN RECTOR MAGNIFICUS Mr. J. C. NABER, HOOGLEERAAR IN DE FACULTEIT DER RECHTSGELEERDHEID, TEGEN DE BEDENKINGEN VAN DE FACULTEIT DER LETTEREN EN WIJSBEGEERTE TE VERDEDIGEN OP VRIJDAG 13 JULI 1923, DES NAMIDDAGS 4 UUR, DOOR PETRUS ANTONIUS JOSEPHUS HENRICUS GERVERSMAN, GEBOREN TE SITTARD



M. LINDENBAUM & Co - DRUKKERS - AMSTERDAM

Meiner teuren Gattin
Der Mutter meiner Kinder

Bij de bewerking van deze dissertatie gevoel ik mij gedrongen, mijn oprechten dank te betuigen aan Prof. Dr. R. Sissingh, en den Heer H. [illegible], Lector, wier colleges ik mocht volgen aan de Rijksuniversiteit te Groningen.

Verder dank ik de Heeren A. L. Brouwer en H. [illegible] te Leeuwarden voor de leiding, die ik van hen bij mijne studie in de Hoogduitsche Taal en Letterkunde heb genoten.

Maar bovenal ben ik U, Hooggeleerde Franken, Hooggeachte Promotor, verschuldigd, ten eerste voor Uwe colleges, die ik eenigen tijd aan de Rijksuniversiteit te Utrecht mocht bijwonen, maar dan ook voor Uwe belangstelling bij mijne verdere studie, voor Uwe hulp en voor de hartelijke toewijding die ik van U steeds mocht ondervinden.

Ook aan U, Hooggeleerde de Vooys en Cohen, betuig ik mijn hartelijken dank voor de medewerking, die Gij bij mijne promotie zoo welwillend verleendet.

I.

DAS MORALISCHE ELEMENT.

„Beauty and Good are still one and the same." Shaftesbury. The Moralists.

Aus seiner ganzen Menschheit, wie diese sich entwickelte in der Berührung der eigenen Natur mit den äuszeren Umständen, entstand Schillers Aesthetik. In ihr lebt sein Leben, sein Wünschen und Wollen, sein Suchen und Hoffen, sein Glauben und sein rastloses Streben. Erwin Kircher, der feine, früh-verstorbene Romantiker, spricht von dem Rhythmus des Schiller'schen Lebens, dem Rhythmus seines Körpers und seiner Seele. [1]) Und dieser Rhythmus wurde getragen von dem Gefühl einer idealen Sittlichkeit. Aus diesem Gefühl heraus entwickelte sich seine Schönheit, seine Weltanschauung, einseitig häufig, aber immer erhaben, mit dem hohen Ziel einer idealen Menschheit vor Augen . . . Wie ein frommer Priester suchte er das Wesen seines Gottes zu durchforschen und bisweilen streng und schroff verteidigte er seine Dogmen gegen fremde Meinung, denn wie dem frommen Priester, so war auch ihm der eigene Gott der einzige und wahre. . . .

Das 18. Jahrhundert in seiner ersten Hälfte war das moralische Zeitalter im wahrsten Sinne des Wortes, die Zeit der Haller und der Brockes, denen die Natur diente „zu langweilig weitschweifiger Beschreibung oder zu prosaischen Beweisen für die Allmacht und Weisheit Gottes", [2]) das Zeitalter der moralischen Wochenschriften, der moralischen Erzählungen, der moralischen Philosophen,

---

[1]) Philosophie der Romantik, S. 67. [2]) Hettner R. S. S. 75.

und Shaftesbury war der gröszte unter ihnen, der feinsinnigste, dem Leben und Kunst eins waren. Aber diese Lebenskunst war ihm das Sittlichschöne: „The most natural Beauty in the World is Honesty, and moral Truth. For all Beauty is Truth". [3]) Und nachdrücklich hatte er wiederholt: „Beauty and Good are still one and the same", [4]) das Höchste, das Göttlichste im Menschen: „there is nothing so divine as Beauty: which belonging not to Body, nor having any Principle or Existence except in Mind and Reason, is alone discover'd and acquir'd by this diviner Part, when it inspects it-self, the only Object worthy of it-self". [5])

Solche Lehren wurden von Schillers kongenialer Seele, die durch Naturanlage und Erziehung dem Moralischen weit offenstand, gierig aufgenommen. Schon als der Karlsschüler die Fragen über die Charaktereigenschaften seiner Mitschüler beantworten muszte, zeigte sich, „dasz er seine Kollegen schon damals mehr nach ihrem sittlichen Werte und ihrem Gemüte, als nach der Intelligenz beurteilte". [6])

Zwar Shaftesbury war nicht seine unmittelbare Quelle. Ferguson in Garves Uebersetzung (Grundsätze der Moralphilosophie, 1772) war sein Führer, aber Ferguson fuszte auf Shaftesbury, dessen Lehre er in systematischen Zusammenhang zu bringen unternommen hatte. [7])

Daneben wirkten Leibnitzische Gedanken. „Perfice te!" lautete das oberste Moralprinzip. Je näher der Vollkommenheit, umso näher der höchsten Sittlichkeit. Die schönste Seele ist die vollkommenste, die sittlichste.

Und dann war es sein Lehrer Abel, der ihn erst recht in die Philosophie einführte, Abel, dem die Philosophie Veredlung des Herzens, Ausbildung des Geschmacks, die Verbindung des Ethischen mit dem Aesthetischen war. „Die Moral aber wurde aus seinem Munde zur wichtigsten aller

---

[3]) „An Essay on the Freedom of Wit and Humour." [4]) „The Moralists."
[5]) Ebda. [6]) Minor, Schiller S. 103. [7]) Berger, Schillers Aesthetik, S. 10.

philosophischen Disciplinen". [8]) Leitete er doch sogar die Unsterblichkeit aus einer moralischen Weltordnung ab.

Aber unter diesem Sittlichkeitsideal stand eine Alltagswelt, mit ihrer spieszbürgerlichen Wirklichkeit, ihrer platten Nüchternheit. Da war es Schiller, der junge, eroberungssüchtige Held, der in Sturm und Drang über diese Welt dahinbrausen, sie zu sich emporheben wollte, weil er nicht zu ihr hinuntersteigen konnte: er wurde Idealist aus Grundsatz. [9]) Das Ideal war das Sittlichschöne, das Mittel aber war die Kunst, besonders die dramatische Kunst.

Denn die Schaubühne ist ihm die moralische, die „verdienstvolle Anstalt", die aber leider ihre moralische Absicht verfehlt; „die Schaubühne ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet", wo der „rohe Unmensch" zum ersten Male zu empfinden anfängt, wo jede Brust nur einer Empfindung Raum gibt, nämlich: ein Mensch zu sein. „Grosz und vielfach ist (also) das Verdienst der besseren Bühne um die sittliche Bildung; kein geringeres gebührt ihr (aber) um die ganze Aufklärung des Verstandes". Und dann, vor allen andern, ist die Bühne das Mittel, den „ästhetischen Sinn oder das Gefühl für das Schöne" zu erregen, jenen „mittleren Zustand" hervorzurufen, der dazu dient, die Kluft zwischen dem „Zustande des Tiers" und den „feinern Arbeiten des Verstandes" zu überbrücken. [10])

---

[8]) Minor, Schiller, S. 103. [9]) Hettner, R. S. S. 20. [10]) Interessant ist es, mit dieser moralischen Wirkung auf das Publikum eins der „Fragmente zu vergleichen (Ath. 1798, II, S. 67): „Ein Gedicht oder ein Drama, welches der Menge gefallen soll, musz ein wenig von allem haben, eine Art Mikrokosmus sein. Ein wenig Unglück und ein wenig Glück, etwas Kunst, und etwas Natur, die gehörige Quantität Tugend und eine gewisse Dosis Laster, Auch Geist musz drin sein nebst Witz, ja sogar Philosophie, und vorzüglich Moral, auch Politik mitunter. Hilft ein Ingrediens nicht, so kann vielleicht das andre helfen. Und gesetzt auch, das Ganze könnte nicht helfen, so könnte es doch auch, wie manche darum immer zu lobende Medizin, wenigstens nicht schaden."

In der „Theosophie" aber gipfelt Schillers Moralästhetik, indem sie sich erhebt zu einer spekulativ-mystischen „Philosophie, die sein Herz adelt und die Perspektive seines Lebens verschönert". „Nähert euch dem Gott, den ihr meinet!" ruft der begeisterte Dichter. Dieses Emporstreben zum Göttlichen liegt aber im Erkennen der Schönheit und der Harmonie des göttlichen Kunstwerkes, der Welt, einem Erkennen, das wir nur in liebevoller Anschauung erreichen, wodurch wir selbst in den Zustand des Schönen, des Wahren, des Vortrefflichen eintreten, den wir wahrnehmen. Das ist die Wechselwirkung „zwischen dem Schauenden und Angeschauten beim Akte des Schönen", der wir auch in einer späteren Periode wieder begegnen. [11])

Die Kritik über Bürgers Gedichte (Dez. 1790) ist sodann gleichsam die Anwendung jener moralisch-ästhetischen Theorien. Der Dichter sollte „durch das geübte Schönheitsgefühl den sittlichen Trieben eine Nachhilfe geben", er sollte, „ein Vorläufer der hellen Erkenntnis", „die gewagtesten Vernunftwahrheiten in reizender und verdachtloser Hülle, lange vorher unter das Volk (bringen), ehe der Philosoph und Gesetzgeber sich erkühnen dürfen, sie in ihrem vollen Glanze heraufzuführen". [12]) Der Dichter sollte „eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edeln und Wahren, zu dem Volke bildend herniedersteigen". Aber es erweise sich, „dasz der Geist, der sich in diesen Gedichten darstellte, kein gereifter, kein vollendeter Geist sei, dasz

---

[11]) „Derjenige Gegenstand, der mich mir selbst zu einer unendlichen Grösze macht, heiszt erhaben." (Von der ästhetischen Gröszenschätzung.) Vergl. Solger, Erwin I. S. 21. „. . . . . in Bezug auf das Schöne . . . hättest du wohl recht zu sagen, dasz auch wir selbst ganz mit dem Gegenstande zusammenschmelzen." Erwin II. S. 165. Die „Erkenntnisart, worin das Erkennen mit dem Gegenstande vollkommen in eins zusammenfällt" ist die Anschauung. Heine. Rom. Schule: „Indem wir das Unendliche geschaut zu haben meinen, ist unser Gefühl unendlich geworden, poetisch." [12]) Vgl. Die Künstler: „Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen. . . . . etc.

seinen Produkten nur deswegen die letzte Hand fehlen möchte, weil sie — ihm (dem Dichter) selbst fehlte".[13])

Aber neue Einflüsse wirkten... Körner... Kant... Und über seine Lehrer hinaus fing Schiller an selbstdenkend, selbstsuchend, sich selbst zu werden. Nicht, dasz er den sittlichen Standpunkt verlassen hätte — er hätte sich selbst verlassen müssen! — aber eine Ahnung, dasz die Kunst für sich bestehe, ohne moralische Zweckmäszigkeit, dasz überhaupt Schönheit und Sittlichkeit nicht eins und dasselbe seien, ging ihm auf. Und das brachte mit sich das Forschen und Suchen nach einer genauen Begriffsbestimmung des Schönen. In einem Brief an Körner vom 25. Dez. 1788 ist er bereits davon überzeugt, dasz das Kunstwerk nur seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben dürfe und keiner anderen Forderung unterworfen sei. Er fügt aber hinzu: „Hingegen glaub' ich auch fest, dasz es gerade auf diesem Wege auch alle übrigen Forderungen mittelbar befriedigen musz, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läszt. Der Dichter, der sich nur Schönheit zum Zwecke setzt, aber dieser heilig folgt, wird am Ende alle anderen Rücksichten, die er zu vernachlässigen schien, ohne dasz er 's will oder weisz, gleichsam zur Zugabe mit erreicht haben..." Und in den beiden Abhandlungen über das Tragische aus dem Jahre 1791 wider-

---

[13]) Eben diese Anwendung wurde von A. W. Schlegel scharf getadelt. „Die Zufälligkeiten, welche die Entstehung eines Kunstwerkes umgaben, dürfen nicht in Anschlag gebracht werden, wenn von einer Beurteilung nach Kunstgesetzen die Rede ist." — „Das war es wohl eben, was Bürgern in der oben erwähnten Beurteilung . . . am empfindlichsten kränkte, dasz sie diese Trennung nicht zugab, dasz so bestimmt darin ausgesprochen wurde, was man am Dichter vermisse, gehe dem Menschen ab", — „Es ward ihm Mangel an Bildung vorgeworfen, in einem Alter, wo man eine solche Versäumnis schwerlich mehr nachholt." — „Die moralischen Angelegenheiten eines noch lebenden Menschen vor das grosze Publikum zu ziehen, ist in der Tat grausam."

spricht er denn auch seinen früheren Ansichten: „Die wohlgemeinte Absicht, das Moralischgute überall als höchsten Zweck zu verfolgen, die in der Kunst schon so manches Mittelmäszige erzeugte und in Schutz nahm, hat auch in der Theorie einen ähnlichen Schaden angerichtet". Allein das Ergebnis bleibt nichtsdestoweniger ein recht unbefriedigendes. Bald hat es den Anschein, als stünde die Kunst auf sich da, nur sich selbst gehorchend, bald wird alles doch schlieszlich wieder ins Moralische hinübergespielt. Es ist eben das dem Suchen eigene Schwanken, das Unbestimmte der dunkeln Ahnung, das, mit sich selbst ringend, sich zur Klarheit hindurcharbeiten will... Und in der Begeisterung seiner wollenden Sehnsucht dringt er weiter hinein ins Reich der Schönheit, erobernd, Schritt für Schritt, der kühnste Herold der freien Vernunft...

Es folgten die Kallias-Briefe. Kant hatte den Geschmack als das Beurteilungsvermögen des Schönen aufgestellt, dann aber hinzugefügt [14]): „Es kann keine objektive Geschmacksregel, die durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Denn alles Urteil aus dieser Quelle ist ästhetisch, d.i. das Gefühl des Subjekts und kein Begriff eines Objekts ist sein Bestimmungsgrund. Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und an sich selbst widersprechend ist".

Das aber wollte Schiller nicht einleuchten. „Eben von dieser Unvermeidlichkeit des Empirischen, von dieser Unmöglichkeit eines objektiven Prinzips für den Geschmack kann ich mich noch nicht überzeugen", schrieb er an Körner, [15]) und Kant zum Trotz wollte er den Stein der Weisen finden. Kant hatte schon die Schönheit als ein Analogon der Sittlichkeit betrachtet, hatte aber zugleich auf den

[14]) Analytik des Schönen. § 17. [15]) 25. Januar 1793.

groszen Unterschied hingewiesen.[16]) Hier knüpfte Schiller an, brauchte auch seinen sittlichen Standpunkt nicht aufzugeben, sodasz sogar Körner meinte, er hätte die Schönheit aus der Sittlichkeit deduziert.[17]) Schiller verwahrte sich dagegen, glaubte aber doch in dieser Analogie den Begriff des Schönen entdeckt zu haben: „Uebereinstimmung einer Handlung mit der Form des reinen Willens ist Sittlichkeit; — Analogie einer Erscheinung mit der Form des reinen Willens oder der Freiheit ist Schönheit. Schönheit also ist nichts anderes, als Freiheit in der Erscheinung".[18])

Körner aber war „beim fortgesetzten Nachdenken" nicht befriedigt. Schillers Prinzip der Schönheit sei blosz subjektiv; es beruhe auf der Autonomie, welche zu der gegebenen Erscheinung *hinzugedacht* werde.[19]) Das objektive Merkmal fehlte! Schiller führte seine Gedanken weiter aus... Umsonst... „Noch vermisse ich für die Schönheit überhaupt ein solches Merkmal, an dem sie leicht zu erkennen wäre", antwortet Körner. „Wodurch äuszert sich die Autonomie in dem Objekte?" fragt er. „Was nötigt mich, den Grund der Form in ihr selbst zu suchen?"[20]) Am 5. Mai antwortet Schiller, ein bejahendes objektives Merkmal der Freiheit in der Erscheinung, d.h. also der Schönheit sei nun gefunden. Allein am 17. Oktober 1794 hat Körner es noch immer nicht erhalten. „Ueberhaupt", schreibt er, „scheint mir die Freiheit eine Eigenschaft, aber kein Kennzeichen des Schönen zu sein. Alles Schöne ist frei, aber nicht alles Freie ist schön".

Neben dem sittlichen Ideal wuchs aus dem Bedürfnis der Zeit ein erneutes Interesse für die griechische Kunst hervor, in ihrer edlen Einfalt, in ihrer stillen Grösze, deren Nachahmung, nach Winckelmann, der einzige Weg wäre, grosz, ja, unnachahmlich zu werden. Aber nun wurde

---

[16]) Die Dialektik der ästhetischen Urteilskraft § 58. [17]) 15. Februar 1793. [18]) 8. Febr. 1793. [19]) 15. Febr. 1793. [20]) 26. Febr. 1793.

dieses griechische Schönheitsideal wieder verquickt mit dem Moralischen. Schon für Herder war die Lektüre der Alten die wahre Wissenschaft des Schönen zur höhern Kenntnis. Aber bei Sulzer und Mendelssohn wurde der Geschmack am Schönen vollends als „Vorbereitung zu einem höhern Zweck, zur wissenschaftlichen Erkenntnis und sittlichen Kultur aufgefaszt".[21])

Und nun wieder Schiller. In der Abhandlung „Ueber Anmut und Würde" fand er das Ideal der menschlichen Schönheit in den Antiken. „Man erkennt es in der göttlichen Gestalt einer Niobe, im Belvederischen Apoll, in dem Borghesischen geflügelten Genius und in der Muse des Barberinischen Palastes". Man erkennt es aber da, wo Anmut und Würde in derselben Person vereinigt sind.

Allein was nennt er Anmut? was nennt er Würde? „Das Maximum der Charaktervollkommenheit eines Menschen", schrieb er an Körner,[22]) „ist moralische Schönheit, denn sie tritt nur alsdann ein, wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden ist". Und diesen Gedanken nimmt Schiller wieder auf in jener Abhandlung. „In einer schönen Seele harmonieren Sinnlichkeit und Vernunft, Neigung und Pflicht, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung". Die Schönheit der Anmut ist also durchaus moralisch. Dasselbe gilt aber von der Würde: „Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heiszt ihr Ausdruck in der Erscheinung". Die Vereinigung dieser beiden moralischen Erscheinungen bildet das Ideal: die griechischen Götter. „Die Göttergestalten der antiken Kunst", sagt Walzel,[23]) „repräsentieren ihm sein ethisches und ästhetisches Ideal harmonischer Totalität".

Schillers Aesthetik wurzelt eben in seinem moralischen Gefühl. Daher könnte es auffallen, wenn er das Aesthetische scharf vom Moralischen unterscheidet, wie in der Abhand-

---

[21]) Alt. S. 6. [22]) 19. Febr. 1793. [23]) Schiller und die bildende Kunst.

lung: „Ueber das Pathetische" und in den „Zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände". Dort heiszt es z.B. sehr richtig: „Der nämliche Gegenstand kann uns in der moralischen Schätzung miszfallen und in der ästhetischen sehr anziehend für uns sein", wie er auch in den „Betrachtungen" behauptet, „dasz ein Gegenstand seinem innern Wesen nach das moralische Gefühl empören und doch in der Betrachtung gefallen, doch schön sein könne". Aber wir erkennen ihn wieder, den Moral-Aesthetiker! „Es ist blosz die vorgestellte Möglichkeit eines absolut freien Wollens, wodurch die wirkliche Ausübung desselben unserm ästhetischen Sinn gefällt". Hier haben wir also den Unterschied: das Aesthetische die Möglichkeit zum Moralischen! Und wiederholt er es nicht klar und deutlich, wie er das Aesthetische aufgefaszt haben will, in der Abhandlung „Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten", indem er sagt: „Der Geschmack gibt also dem Gemüt eine für die Tugend zweckmäszige Stimmung, weil er die Neigungen entfernt, die sie hindern, und diejenigen erweckt, die ihr günstig sind".

Das Moralische triumphiert, erhebt sich, steigert sich bis zu jenem Kraftaufwand, wo es den Tod überwinden möchte... Denn „der moralisch gebildete Mensch, und nur dieser, ist ganz frei". Und der Tod beschränkt diese Freiheit nicht, sonst würde er „den ganzen Begriff des Menschen aufheben", „denn der Mensch ist das Wesen, welches will". [24])

Wir denken unwillkürlich an Novalis... Wenn Schiller aber die äuszere Gewalt des Todes dem Begriff nach vernichtet, so wird sie in Hardenbergs magischem Idealismus der Tat nach vernichtet.

Aus Liebe war ihm Todessehnsucht erwachsen, harrend der Vereinigung mit der verstorbenen Geliebten... Und

[24]) Ueber das Erhabene.

Todessehnsucht wurde unter dem Einflusz des weltschaffenden Fichte'schen Ich Todesüberwindung. Denn der Wille ist unbedingt; der Wille wirkt das Wunderbare, — nicht das Wunderbare im kirchlichen Sinne, sondern das moralisch Wunderbare der freien Willenshandlung. Der Wille gebietet dem Körper, heilt ihn, tötet ihn... So ist Sterben nichts als ein „echt philosophischer Akt". Das ist das grosze Wunder seiner ins Magische gesteigerten Moralität, aus Liebe entstanden, denn „die Liebe wirkt magisch".

So war Schillers Sittlichkeit gleichsam Vernunftmoralität, diejenige Hardenbergs aber Gemütsmoralität. Und ebenso war Schillers Aesthetik Vernunftästhetik, Hardenbergs Schönheit hingegen entsprosz wiederum der tiefen Innigkeit seines Gemütes. Und in diesem Gemüte war am Ende alles Poesie. Hier keine Absichten, keine Funktionen, — hier nur die Apotheose der Schönheit, die Apotheose seines eigenen Lebens...

Aber in Schillers Philosophie hat nunmehr das Aesthetische seine Funktion bekommen, und diese Funktion bildet das Hauptthema der ästhetischen Briefe: die Möglichkeit zum Moralischen aber wird zur ausschlieszlichen Möglichkeit. Daraus würde allerdings hervorgehen, dasz das Moralische das höchste Ziel menschlichen Strebens wäre, allein in geradem Widerspruch damit erklärt Schiller schlieszlich doch wieder den ästhetischen Staat zum idealen! Und über diesen Widerspruch kommt er nicht hinaus. [25])

Suchen und Schwanken und Schwanken und Suchen!... Der Philosoph Schiller ist wohl kaum über seine „Künstler" hinausgekommen. Fast all seine späteren Ideen finden sich dort schon andeutungsweise; er führt sie nur breiter aus, betrachtet sie von allen Seiten, bis der Dichter Schiller der Sehnsucht nicht länger widerstehen kann... Aber nun erkennt er:

---

[25]) Vergl. Fischer II. S. 321 und 339.

„Abend ward's und wurde Morgen,
Nimmer, nimmer stand ich still;
Aber immer blieb's verborgen,
Was ich suche, was ich will".

(Der Pilgrim).

Und der Dichter möchte den Philosophen wohl beiseite schieben, um nur dichten zu können, frei und herrlich. Anläszlich eines Briefes vom 7. Juli 1797 an Goethe sagt Walzel denn auch: „Schillers Worte sind von dem Wunsche getragen, der Kunst freie Hand zu lassen, und wär es auf Kosten seiner eigenen älteren Theoreme". [26])

Aber noch eins blieb ihm zu tun übrig, bevor er sich frei in das Reich der Dichtung hineinwagen durfte: die Auseinandersetzung mit Goethe: der sentimentalische Dichter mit dem naiven. Und wieder liesz er sich von seinem moralischen Gefühl hinreiszen, indem er „den Gegensatz zweier moralischer Empfindungszustände entwickelt, die ohne weiteres mit zwei genau entsprechenden künstlerischen Erfahrungsweisen identifiziert werden", wie Erwin Kircher weiter darlegt. So hat denn auch diese seine letzte Abhandlung manche Bedenken erregt. A. W. Schlegel betonte ihre Einseitigkeit: das Naive und das Sentimentale seien Verhältnisbegriffe aus dem subjektiven Standpunkt der Sentimentalität, die auszerdem keine Realität hätten: denn für wen sei das sogenannte Naive naiv, auszer für den Sentimentalen? Und Lotze bemerkt, [27]) „dasz die sentimentalische Empfindungsweise zwar zu einer reflektierenden Dichtung verführe, aber eine objektive Darstellung nicht unbedingt ausschliesze".

So hat Schiller tatsächlich den moralischen Standpunkt

[26]) Schiller und die bildende Kunst. S. 55. [27]) Alt, Schiller-Schlegel, S. 15.

nie verlassen. Wenn er später auch nicht mehr das Schöne ohne weiteres mit dem Sittlichen identifizierte, so führte er doch beide immer im engsten Zusammenhang mit einander auf. Wie wenig übrigens sein Urteil über Kunst und Schönheit seit dem Jahre 1790 durch die ganze Periode seiner philosophisch-ästhetischen Entwicklung hindurch und sogar darüber hinaus sich geändert hatte, das geht klar und deutlich hervor aus jenem Schlusz, den er im Jahre 1802 der Kritik über Bürgers Gedichte zufügte: „So urteilte der Verfasser vor elf Jahren über Bürgers Dichterverdienst", sagt er, und gesteht dann: „er kann auch jetzt seine Meinung nicht ändern, aber er würde sie mit bündigern Beweisen unterstützen, denn sein Gefühl war richtiger, als sein Raisonnement".

Das eben war Schillers Einseitigkeit, dasz er die Kunst von seinem objektiv-moralischen Standpunkt aus beurteilte. Allerdings liegt ja in der Kunst, wie in Religion und Moral der Faktor des Objektiven, des Gesellschaftlichen. Aber wer möchte den Einflusz der persönlichen Eigentümlichkeit ausschalten! Tatsächlich sind Kunst und Religion und Moral im Individuum modifizierte Kulturprodukte. Und die Kunst ist nicht weniger Kunst und ihre Schönheit nicht geringer, auch wenn sie sich aus dieser modifizierenden Individualität heraus gegen die allgemein-menschliche, „objektive" Sittlichkeit richten sollte.

Unrichtig aber ist's auch, wenn Schiller das Moralische dem Aesthetischen gegenüberstellt. Denn die Schönheit ist vielmehr der Spiegel, der die Welt des Künstlers in ihrer ganzen Fülle, in ihrer Liebe, in ihrem Hasz, in ihren Höhen und in ihren Tiefen, auch in ihrer eigensten, persönlichsten Moralität widerstrahlt. So bildet das Sittliche nur einen Teil der allumfassenden Schönheit, die nur von einer allumfassenden, ästhetischen Kritik beurteilt werden sollte, wobei der Kritiker sich selbst willkürlich zu stimmen, „in jedem Augenblick für jede Art von Geistesprodukt die

reinste und regste Empfänglichkeit in sich hervorzurufen" im Stande sein sollte.[28])

Ich erwähnte Schillers Kritik der Bürger'schen Gedichte; ich möchte sein Urteil über Wieland danebenstellen, wie wir es in der Abhandlung „Ueber naive und sentimentalische Dichtung" finden. Wieland nämlich besteht die Probe der wahrhaften Sittlichkeit durch den „Ernst seiner Empfindung". Sogar die mutwilligen Spiele seiner Laune, d.h. seine sinnlichen Schilderungen, beseele die Grazie seines Herzens. Denn nur das Naive und die schöne Natur könne gewisse Freiheiten in der Darstellung rechtfertigen. Und gerade in den naiven und genialischen Dichtungen des unsterblichen Verfassers des Agathon, Oberon, etc. bilde sich eine schöne und edle Seele mit unverkennbaren Zügen ab.

Und nun wieder Wilh. Schlegels Urteil in den Berliner Vorlesungen. Die Grundsätze sind dieselben wie bei Schiller. Auch Schlegel erklärt sehr ausgelassene und sehr glühende Darstellungen in der Poesie für zulässig, wenn nur ein höherer künstlerischer Zweck sie rechtfertige. Aber wie Voltaire und Crébillon[29]) die Poesie zur Kupplerin des Lasters machten, so könne auch Wieland von diesem verdammlichsten Miszbrauch nicht freigesprochen werden, ja, derselbe sei bei ihm umso schlimmer, mit je weniger Keckheit und kühlerer Phantasie dieser die schlechte Absicht durchgeführt habe!

Und wie Schiller einmal Bürger, so greift Schlegel jetzt Wieland persönlich an und wirft ihm „innere Auflösung des Gemüts" vor. Und Karoline schrieb denn auch offenherzig genug an Huber, der für Wieland eintrat: „Verfolgt

---

[28]) Nach einem Lyceum-Fragmente Fr. Schlegels. [29]) Schiller entschuldigt sich, dasz er Wieland „in dieser Gesellschaft" nennt und will ihn ausdrücklich keineswegs mit derselben verwechselt haben!

man die Sache, so geht's dann auch gegen die Person. Ist nicht Wielands Poesie Wielands Person?"

Ich wiederhole: wer möchte das Persönliche ausschalten! Schillers überwiegende Sittlichkeit ist ja übrigens begreiflich. Seine stark sinnliche Natur war Jahre lang eingepfercht gewesen in die Schnürbrust einer allzu straffen Erziehung, einer kasernenmäszigen Schuldordnung. Und dann kam sie nach der endlichen Befreiung, nach der lang ersehnten Lösung der Bande, zur mutwilligsten Aeuszerung in Sturm und Drang...

Aber eben da, gleichsam angegriffen in ihren Rechten, kam auch seine sittliche Natur zur vollsten Betätigung. Und dieser Kampf zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit hat Schillers Leben und Denken erfüllt. Das Ideal, die Harmonie, war die „schöne Seele". Im Leben aber ist diese heilige Ruhe des in sich vollendeten Daseins nicht zu erreichen. Immer überwiegt eins der beiden Elemente, — und in Schillers Theorie war das ganz bestimmt das moralische. Die Rückwirkung auf seine Kunst ist ganz selbstverständlich und offenbar. Manches ist ja angewandte Philosophie, Rhetorik, Mache, mehr durchdacht als gefühlt, mehr Verstandesarbeit als spontaner Wurf. Daher auch all diese Umänderungen, dieses Hinzufügen und Streichen, wie Schiller es mit seinen Gedichten vornehmen konnte. Und daher auch war es möglich, dasz Humboldt an Schiller anläszlich des „verschleierten Bildes zu Sais" schreiben konnte: „Hätten Sie ihr (der Erzählung), ohne zu groszen Aufwand von Zeit und Mühe, noch den Reiz des Reimes geben können, so hätte ich es freilich noch vorgezogen". Ein anderes Mal (das Ideal und das Leben) quälte Schiller der Reim zu sehr, und er half sich „durch einen Kniff, der freilich nicht der feinste ist". Im Jahre 1796 fing seine Ideenpoesie ihm an unschmackhaft zu werden und 15. August 1798 schrieb er an Körner, er habe sogar eine Abneigung gegen das Lyrische!

Angesichts dieser Tatsachen begreifen wir das Urteil der „Modernen" über Schillers Moralphilosophie und Moralpoesie, ihre Geringschätzung für „die sittliche Herrlichkeit eines Max Piccolomini, einer Thekla, eines Marquis Posa und sonstiger Schillerschen Theaterhelden", denn „die Kunst sei ihrer selbst willen da", und „müsse daher besonders unabhängig bleiben von der Moral". [30])

Denn wie gestaltet sich bei den Romantikern schlieszlich das Verhältnis zwischen dem Sittlichen und dem Aesthetischen? Eine einfach bestimmte Antwort ist wohl kaum möglich, und umso weniger, wo wir mit einer Schule zu tun haben, in der eben jenes Prinzip und jenes Recht der Eigentümlichkeit eine solche hervorragende Rolle spielen.

Aus den verschiedenen, nach Person und Zeit abgestuften Auffassungen, treten aber zwei besonders scharf hervor, von denen die eine sich mit Schiller berührt, die andere aber den charakteristischen Gegensatz zu ihm bildet.

Denn wie Schiller, so traten auch diese Romantiker in die Schranken gegen die heuchlerische Scheinsittlichkeit der Aufklärung, gegen das platte Moralisieren eines Nikolai, eines Iffland und Kotzebue. In diesem Sturm-und-Drang gegen das Philistertum standen sie neben Schiller: Tieck, der Anfangs selbst der Aufklärung geopfert hatte, dann aber mit beiszendem Spott über sie hinging in den „Schildbürgern", welche die Schaubühne als „Anhang des Lazaretts", als eine „Besserungsanstalt im Groszen" (Haym) betrachteten; im „Gestiefelten Kater", in der „Verkehrten Welt", im „Zerbino"; und die Schlegel und Schleiermacher; ja, eben dieser, der feine, der innig-fromme Schleiermacher nicht an letzter Stelle, er, von dem Novalis sagte: „er hat einen neuen Schleier für die Heilige (die Religion) gemacht, der ihren himmlischen Gliederbau anschmiegend verrät, und doch sie züchtiger als ein Andrer verhüllt", er trifft mit

[30]) Heine, Rom. Schule.

voller Wucht in seinen „Reden über die Religion" das ganze System der Aufklärung, die in ihrer Nüchternheit „ohne Wissenschaft, ohne Sitten, ohne Kunst, ohne Liebe, ohne Geist und wahrlich auch ohne Buchstaben" sei.

Und mit glühendem Hohn führen die Schlegelianen diesen Kampf weiter in ihrem Athenäum, den Kampf gegen die Philister, die in dem leeren Einerlei ihres Alltagslebens, alles tun um des irdischen Lebens willen, und zur Notdurft etwas Poesie untermischen, „weil sie nun einmal an eine gewisse Unterbrechung ihres täglichen Laufs gewöhnt sind",[31]) eine Unterbrechung, die in der Regel alle sieben Tage erfolgt, „ein poetisches Septanfieber". Gegen den Philister, gegen seine Leiden und Freuden, gegen seine Religion, gegen seine Moral richtet sich die übersprühende Jugendkraft dieser romantischen Revolutionäre, mit ihren neuen Lebensauffassungen, ihrer neuen Religion und Moral, die eine Opposition ist gegen die positive Gesetzlichkeit und konvenzionelle Rechtlichkeit.[32]) Fort also mit den abgeschmackten moralischen Nutzanwendungen und moralischen Uebungen! „Da man jetzt überall moralische Nutzanwendungen verlangt", spottet Wilhelm Schlegel,[33]) „so wird man auch die Nützlichkeit der Porträtmalerei durch eine Beziehung auf häusliches Glück dartun müssen. Mancher, der sich an seiner Frau ein wenig müde gesehen, findet seine ersten Regungen vor den reineren Zügen ihres Bildnisses wieder". Oder man fragt, warum in den modigen Verzeichnissen aller möglichen Grundsätze der Moral immer das Ridiküle fehle, und meint, es sei wohl darum, weil dieses Prinzip nur in der Praxis allgemein gelte. In seiner Schrift „Ueber die Philosophie" an Dorothea spricht Friedrich geradezu seine Miszbilligung über die sittliche Erziehung aus, die er für ganz töricht und ganz unerlaubt hält.[34]) Und in den

---

[31]) Ath. 1798. I. Blütenstaub. S. 94. [32]) Ebda II. Fragmente S. 134.
[33]) Ath. 1798. II. S. 88. [34]) Ath. 1799. I. S. 7.

„Ideen" betont er es noch einmal: „Nach der Sittlichkeit zu streben ist wohl der schlechteste Zeitvertreib, die Uebungen in der Gottseligkeit ausgenommen". [35]) In demselben Sinne spricht sich Sophie Bernhardi aus in ihrer „Lebensansicht", nur ruhiger, nur zahmer: „Wie viel Schaden tun die Menschen, welche die Moral lehren, der höhern Moral". [36])

Zwar das ist alles negativ, aber daneben erblicken wir doch auch positive Ideen einer neuen, „freien Sittlichkeit", deren wichtigster Vertreter auch jetzt wieder Friedrich Schlegel ist.

In dem Kampf gegen die Aufklärung standen Schiller und Schlegel einmütig nebeneinander. Als aber Letzterer sich daran machte, „eine Moral zu stiften", da traten die Gegensätze scharf hervor, Gegensätze, die eben in der persönlichen Natur, in dem persönlichen Temperament wurzelten. Denn aus dem persönlichen Gegensatz folgte der theoretische, der zugleich charakteristisch für die Romantiker überhaupt war. Das war: Schiller moralisierte das Leben, die Liebe, die Poesie, — die Romantiker poetisierten das Leben, die Liebe, die Moral, poetisierten sogar das Unsittliche und erhoben es in die Sphäre bezaubernder Schönheit. Denn „sie alle", sagt Hettner, [37]) „lassen sich... nur durch Poesie erziehen, leben nur für und durch diese". Das war der Einflusz von Goethes Wilhelm Meister, dessen Aesthetisierung wir in gesteigerter Form wiederfinden im Sternbald wie im Ofterdingen. Hinsichtlich des sittlichen Elements ist namentlich Tiecks Künstlerroman wichtig, diese Mischung Goethe'scher und Wackenroder'scher Beeinflussung. In dem Künstlerleben zu Florenz, wo die Dezenz des gemeinen, prosaischen Lebens unerlaubt ist, lernt der junge Sternbald die der Kunst unentbehrliche Sinnlichkeit. Wenn aber auch manche lüsterne Schilderung nicht Tiecks eigenem Charakter entsprang, so ist doch auch

---

[35]) Ath. 1800. Ideen. S. 18. [36]) Ath. 1800. II. S. 212. [37]) R.S. S. 49.

in dieser Beziehung der Roman interessant als Erzeugnis des romantischen Ideenkreises. Dasz er besonders Friedrich Schlegel gefallen muszte, ist ja natürlich, wie er denn auch dem Bruder schrieb: „Mich interessiert auszer dem Meister und Fr. Richter kein andrer deutscher Roman so". [38]) Ja, dieses Interesse wiederholt er Anfang '99 in heller Begeisterung: „Lies nun ja den Sternbald — noch einmal hätte ich bald gesagt. Aber hast du ihn auch schon ordentlich gelesen. Es ist ein göttliches Buch und es heiszt wenig; wenn man sagt es sei Tiecks bestes, sagt man sehr wenig. Es ist der erste Roman seit Cervantes der romantisch ist, und darüber weit über Meister". Damals hatte Friedrich Schlegel schon von der Lucinde „ein tüchtiges Stück fertig". [39]) Da aber wurde, mit der Einseitigkeit der subjektivsten Idealistik, die Moral in den Dienst und unter die Herrschaft der Poesie gestellt. [40])

Friedrich Schlegel stand ja allerdings in seinen Anfängen Schiller nahe. Auch Schlegel stellt das wechselseitige Verhältnis zwischen Ethischem und Aesthetischem fest, weist auf die Wirkung der Komödie hin, die das Publikum verführe und durch das Element der Freude die Sinnlichkeit berausche. Umgekehrt aber sei der künstlerische und sittliche Sinn der Menge eben die bestimmende Macht, das leitende Gestirn der reinen Komödie. Wenn die schöne Freude aber als das Resultat einer Bildung des Menschen durch Freiheit und Natur betrachtet wird, so haben wir hier dasselbe Verhältnis, das bei Schiller in der Harmonie zwischen Vernunft und Sinnlichkeit die „schöne Seele" erzeugte. Und doch ist es auffallend, wie schon in diesen Jugendschriften Schlegels erstens die Aesthetisierung eine überwiegende Rolle spielt, und zweitens, wie „er mit Vorliebe diejenigen Erscheinungen des griechischen Altertums sich herausgreift, . . . bei denen es uns am schwersten fällt, die selbständige Berechtigung des sittlichen Gesicht-

[38]) 29 Sept. 1798. [39]) Januar 1799. [40]) R.S. S. 80.

punkts preiszugeben, um diesen dem ästhetischen unterzuordnen". [41])

Und wie Schiller glaubte auch er an eine objektive Schönheit, deren Urbild er bei den Griechen fand. Nachahmung der griechischen Kunst sollte aber Nachahmung des griechischen Geistes sein, — und diese Objektivität fand Schlegel besonders wieder bei Schiller. Später verspottete er die „revolutionäre Objektivitätswut", und kam mit der Idee einer „organischen Sittlichkeit" und einer subjektiven Kunst und Schönheit der Wahrheit näher.

Ich glaube aber, dasz auch die frühere Anlehnung an Schiller nicht zu stark betont werden sollte, dasz sie mehr äuszerlich als innerlich, mehr scheinbar als wesentlich war, bekommt man doch manchmal recht deutlich den Eindruck, als hätte Friedrich dem Allmächtigen in Jena ein wenig nach dem Munde geredet: „Denn nur vom Nutzen wird die Welt regiert", ein Vorwurf, von dem übrigens auch Schiller nicht ganz freizusprechen ist, namentlich in Bezug auf A. W. Schlegel!

Allein wie dem auch sei: Friedrichs erotisches, leicht entzündetes Temperament, heftig, eifersüchtig und haltlos, stimmte nicht mit Schillers gesetzterer, männlicher Natur und dieser Unterschied trat schon gleich bei ihrer ersten Begegnung im Körner'schen Hause hervor.

Auch Frantzen hat gegen Minors Auffassung, dasz der Gegensatz zwischen klassischem und romantischem Geschmack erst seit 1805 hervortrete, nur zu richtig bemerkt, „dasz es in der Kunst nicht nur auf die abstrakten Grundsätze, sondern auch auf das persönliche Temperament ankomme". [42]) Und dieses persönliche Temperament äuszerte sich in jeder Form so charakteristisch, so hervorragend, dasz meines Erachtens dieser Gegensatz,

---

[41]) Haym, S. 207. [42]) Romantisches in Schillers Dramen.

wenigstens auf moralisch-ästhetischem Gebiete, um 1800 nicht einmal mehr latent genannt werden dürfte.

Man ahnt schon etwas von dem künftigen Widerstreit zwischen Schiller und Schlegel gleich in einem der ersten Briefe, die Friedrich seinem Bruder aus Leipzig schrieb [43]): „An Schillers Werken habe ich viel gefunden, doch auch mitunter fallen mir dabei die Zeilen ein

Mit Tugendsprüchen und groszen Worten
Gefällt man wohl an allen Orten:
Denn da denkt ein jeder bei sich allein:
So ein Mann magst Du auch wohl sein".

Uebrigens ist das Verhältnis vorläufig noch leidlich. Am 11. Febr. 1792 macht Friedrich den Bruder aufmerksam auf die Abhandlung „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen". Dieselbe enthalte viel Vortreffliches, sie sei bestimmt, gedrängt, schmucklos und männlich, wie er noch nichts von Schiller gelesen habe. „Man merkt das Studium des Kants darin", fährt er dann fort, „den er doch einseitig gefaszt zu haben scheint, nämlich nur von der rationalen Seite, sowie die ganze Abhandlung einseitig ist".

Der Vorwurf der Einseitigkeit trifft Schiller häufiger, so in dem Brief vom 17. Mai 1792, nach jener verhängnisvollen Begegnung, wo Friedrich mit gleichgiltigem Spott sich über die Beleidigung hinwegsetzen will: „Er konnte mich nicht leiden", schreibt er, „und wir haben nicht viel über sechs Worte mit einander gewechselt. Ich habe zufällig Körners und seine Urteile über mich erfahren. Solltest du glauben, dasz ich ihnen ein unbescheidner, kalter Witzling geschienen? und auch Schillern? Doch hat dieser mehrere Proben seiner Einseitigkeit im Urteilen gegeben".

---

[43]) 21. Juli '91.

Es ist klar, hier stehen sich zwei Naturen gegenüber, die ihre eigenen Wege gehen werden, welche je länger, je weiter auseinandertreten müssen. So ist denn Friedrichs Urteil über Schiller von vornherein mehr oder weniger feindseliger Art, und sogar das Lob, das er ihm gelegentlich spendet, wird durch folgenden Tadel wieder hinlänglich neutralisiert. So bekommen wir den Eindruck des Schwankenden, des Widerspruchsvollen, des Haltlosen, kurz: den Eindruck von Friedrichs eigenstem Charakter.

Ich erwähne z.B. den Briefwechsel anläszlich der Bürgerrezension, wo Friedrich Schillers Partei ergreift. Allein dessenungeachtet gefällt ihm Wilhelms Gedicht „An einen Kunstrichter" sehr gut; es sei ernst und der Tadel gerade wie er ihn billigen könne.[44]) Oktober 1793 aber fragt er gleichsam entrüstet: „Mensch, ich soll Dir beweisen, dasz Schiller ein groszer Mann ist? Beweisen sagst Du? — Krämer mögen von der Tugend Rechnungen machen; wir in Deutschland pflegen unsre Liebe und Achtung nur zu rechtfertigen". Und seine Rechtfertigung liege deutlich genug in Schillers Werken. Aber... in einer Geschichte der Kunst würde er ihm vielleicht diesen Namen versagen, wegen des Rohen und Abgerissenen in allem, wegen der „unzüchtigen Einbildung" und am Ende sei doch sein ganzes Wesen zerrissen und ohne Einklang! Anfang November desselben Jahres scheint ihm jedoch das bekannte Schiller'sche Urteil, „was Bürgers Plattheit und Selbstzucht betrifft", unaussprechlich wahr, — während ihm einige Zeilen später Schillers Rezension ganz geschmacklos und lächerlich bis zum Erbärmlichen vorkommt!

Und doch stand er wieder am 11. Dezember auf dem sittlich-beurteilenden Standpunkt Schillers: „Dasz Bürger die Gabe hat, seine schönsten Werke zu verunstalten, und

---

[44]) Brief vom 21. Juli 1794.

Plattheiten von sich zu geben, wirst Du wohl nicht leugnen. . Und eben so wenig kannst Du wohl angeben, was Edles in seinem Leben ist".

Ich erwähne noch die schroff ablehnende Rezension von Schillers Musenalmanach für das Jahr 1796, und daneben die gleichzeitige Lobhudelei in der Abhandlung „Ueber das Studium der griechischen Poesie". Allein man kennt die Motive! Es ist eben der fehlgeschlagene Versuch, sich in die Horen einzuschmeicheln! Denn „das hohe Honorar würde mir gut tun", gesteht er dem Bruder. . . [45])

„Denn nur vom Nutzen wird die Welt regiert".

Als aber Schiller den Aufsatz „Cäsar und Alexander" ablehnte, war für Friedrich jede weitere Zuneigung unmöglich, eine Zuneigung, die aber doch nur äuszerlich gewesen wäre. Denn „Ich habe Schiller nie geliebt", schrieb er schon am 11. Dezember 1793, und die Art und Weise, wie er denn auch späterhin über Schiller urteilt, der mit der grös̈zten Anstrengung die Gedanken heraufpumpen müsse und sich durch Weintrinken begeistere; wie er spricht über Schillers Nichtswürdigkeit gegen Goethe, wie er ihn mit Jacobi einen halbierten Don Quichotes nennt und ihn für den vornehmsten Repräsentanten des bösen Prinzips in der deutschen Literatur erklärt, wie er ihn einen Dichter und Kunstrichter nennt, „der getrocknet aufgegangen ist", ja, wie er noch am 15. Januar 1803 aus Paris Schiller eines niederträchtigen Betragens ihm gegenüber bezichtigt, — das alles und viel mehr beweist nur zu deutlich, dasz Friedrich ihn tatsächlich — euphemistisch gesprochen — nicht liebte! In alle dem erblickt man einen solchen tiefen Gegensatz der Charaktere, dasz dieser auch in der Theorie zum Durchbruch kommen musz, namentlich da, wo dieselbe so aus dem vollen Leben, aus dem ureigensten Gefühl hervorgeht, wie Schönheit und Sittlichkeit. Dies gilt natürlich

[45]) 16. Juni 1795.

besonders für diejenige Periode, wo Schlegel sich selbst war und diese Selbständigkeit noch nicht in der Allgemeinheit des Katholizismus verloren hatte.

Starke Sinnlichkeit und daneben tiefe Sehnsucht nach Schönheit zeichneten Friedrich Schlegel aus. Und das wuszte er wohl, dasz nur Schönheit seine Sinnlichkeit retten konnte. Sittliche Schönheit war Schillers Ideal, Friedrich Schlegel verherrlichte die sinnliche Schönheit. So wuszte er denn auch in der Abhandlung „Ueber die Diotima" (1795) den Hetärenstand zu poetisieren, zu idealisieren. Das Leben der Hetären verglich er mit einer schönen sinnlichen Kunst und ihr Ideal, „die milesische Aspasia war es vorzüglich, welche die attischen Hetären lehrte, sich durch Geist und Schönheit Unabhängigkeit, durch die feinste Kultur aber öffentliche Achtung zu erwerben; sie, deren Umgange die gröszten Männer ihres Zeitalters selbst ihre schönste Bildung verdankten".

Hier liegen schon die Keime seiner Lucinde (1799), jener — ich möchte sagen praktischen Verherrlichung des Hetärenstandes, d.h. in diesem Fall der freien Ehe. „Dasz hier gar keine Gemeinschaft mehr mit Schiller existiert, bedarf keiner Erörterung". [46])

Diese freie Ehe aber ist der Gegensatz zu der unechten Ehe, zu den „Konkubinaten", jenen „provisorischen Versuchen und entfernten Annäherungen zu einer wirklichen Ehe". Der Staat aber, der diese miszglückten Eheversuche mit Gewalt zusammenhalten wolle, hindere dadurch die Möglichkeit der Ehe selbst. [47]) Sogar Schleiermacher ruft der Frau zu: „Merke auf den Sabbath deines Herzens dasz du ihn feierst, und wenn sie dich halten, so mache dich frei oder gehe zu Grunde".

Auf Liebe aber soll die echte Ehe sich gründen, auf Liebe,

---

[46]) Alt, Schiller-Schlegel, S. 63—64. [47]) Ath. 1798. II. Fragm. 34.

die, wie die Natur, die Schönheit und die Moral organisch ist. [48])

Auch jetzt also wieder der Kampf gegen die Aufklärung, nun aber ins Positive übertragen, mit dem Unterschied, dasz was bei Schlegel grell und herausfordernd, bei Schleiermacher fein und verinnigt war.

„Poetische Sittlichkeit" nennen die Romantiker sehr richtig diese Poetisierung der Moral im Leben, wie in der Kunst. Aber dieses Poetisieren war nichts Anderes, als das Ausleben, das Austoben ihrer eigenen, nach Schönheit sich sehnenden Natur. Das war das Leben in der Wahrheit, wie Kircher es nennt, das Leben im Wahrheitsenthusiasmus. Das war ihr „schöner Mutwille", das Einzige eben, was in der Kunst die poetische Sittlichkeit lüsterner Schilderungen retten könne. [49]) „Ueberschäumende Fülle der Lebenskraft", „das Gefühl der unendlichen Lebensfülle", [50]) „die ganze Fülle der Menschheit" [51]): das ist ihre poetische Sittlichkeit: die Sehnsucht nach dem Unendlichen, die sich auflöst und vollendet im Gottesbewusztsein. Denn Moral in der höchsten Dignität ist echte Mystik. „Gott werden, Mensch sein, sich bilden aber sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten". [52]) Und so müssen wir Novalis verstehen: „Wir sind auf einer Mission: zur Bildung der Erde sind wir berufen". [53])

Dasz aber die poetische Sittlichkeit in der Kunst etwas Anderes ist, als was man gewöhnlich Sittlichkeit nennt, das betonte Friedr. Schlegel schon in der Abhandlung: „Vom künstlerischen Werte der alten griechischen Komödie" 1794, wo er davor warnte, das, was auch in praktischer Beziehung wahrhaft und reell unsittlich sei, nicht mit der künst-

[48]) Ath. 1800. I. S. 18. [49]) Ath. 1798. II. Fragm. 14. [50]) Ath. 1800, Ideen. [51]) Ebda. [52]) Ath. 1798 II. Fragmente 261 und 262. [53]) Ebda I. „Blütenstaub". S, 80. Vergl. Rodin, S. 5 f. „L'art, c'est la plus sublime mission de l'homme, puisque c'est l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre."

lerischen Unsittlichkeit zu verwechseln. Denn die Kunst sollte frei sein von jeder gewöhnlich-moralisierenden Tendenz,[54]) unabhängig, autonom. So besteht denn auch für Wilhelm Schlegel die poetische Sittlichkeit darin, „dasz man in der Poesie durch nichts andres gefallen will, als durch das eigene Wesen dieser Kunst", und auch für Schleiermacher ist ein Kunstwerk sittlich, wenn es schön und vortrefflich ist, also seinem Wesen vollständig entspricht, während Solger schlieszlich bemerkt, dasz die Poesie in Verworrenheit zurücksinke, wo sie von dem Grübeln über das Sittliche, und von manchem anderen Antriebe zum Philosophieren in sich irre gemacht worden sei.[55]) Daher wohl auch Wilhelms Abneigung gegen philosophisch-ästhetische Erörterung. Erfuhr doch auch Schiller später selbst,[56]) wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung der Kunst gefördert werde, und dasz es kein Gefäsz gebe, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als eben diese Einbildungskraft selbst.

In einem Brief vom 15. Dezember 1793 erklärt Friedrich Schlegel seinem Bruder schon, was er unter poetischer Sittlichkeit versteht und wenige Monate vorher hatte er den Wert eines Kunstwerkes folgendermaszen zu bestimmen versucht: „Ein Mensch hat soviel Wert als Dasein, d.h. als Leben, Kraft und Gott in ihm ist. . . Dieser Maszstab gilt auch für einzelne menschliche Werke; also ein Gedicht z.B. hat soviel Wert als menschliche Lebenskraft darin ist". So konnte er denn auch in jenem Brief den Schlusz der Stella in Rücksicht der Sittlichkeit vortrefflich finden, denn „das Moralische einer Schrift liegt nicht im Gegenstande, oder im Verhältnis des Redenden zu den Angeredeten,

---

[54]) So sagt auch Schiller allerdings: „Es ist offenbare Verwirrung der Grenzen, wenn man moralische Zweckmäszigkeit in ästhetischen Dingen fordert." (Ueber das Pathetische). [55]) Erwin II. S. 149. [56]) An W. von Humboldt, 27. Juni 1798.

sondern im Geist der Behandlung. Atmet dieser die ganze Fülle der Menschheit, so ist sie moralisch".[57]) Und daher ist Homer als Dichter betrachtet, sehr sittlich, weil er so natürlich, und doch so poetisch ist. „Als Sittenlehrer aber... ist er eben darum sehr unsittlich".[58]) Und das ist ja das Schöne, „was uns an die Natur erinnert, und also das Gefühl der unendlichen Lebensfülle anregt".[59])

Allein der ewig Wandelbare, der den Widerspruch nie gescheut hatte, sollte auch diese Ansichten einmal widerrufen. Am 16. April 1808 war er katholisch geworden, und forderte er, wie so mancher Konvertit in überschwenglicher Bekehrungssucht, schon vorher, dasz alle Poesie mythologisch und katholisch sein müsse, so urteilte er nunmehr mit der Strenge eines Inquisitors über Leben und Sittlichkeit: Ehescheidung unmöglich, Todesstrafe aber für Ehebruch!

Was die Literatur betrifft, so behauptet er in der Vorrede des „Deutschen Museums" (I. Heft. Jan. 1812), dasz dieselbe vorzüglich an zwei entgegengesetzten Uebeln leide. Das erste dieser Uebel aber sei eine gewisse ästhetisch philosophische Gleichgültigkeit, welche nur keine moralischen und religiösen Bande dulde und anerkenne. Diesem Uebel der moralischen Erschlaffung und Gleichgültigkeit gegen Wahrheit und Recht könne, weil das Uebel aus einer falschen, sophistisch unverständlichen und spielenden Philosophie entstanden sei, auch nur durch eine bessere, dem ernsten Geiste der Wahrheit und der Gerechtigkeit wiedergegebene Philosophie abgeholfen werden. Selbstverständlich zieht er nun auch die Erziehung in den Kreis seiner Betrachtungen.

Das Moralische aber „ist der eigentliche Gegenstand und Zielpunkt" der neuen Zeitschrift „Concordia", wie es in der

---

[57]) Ath. 1800 I. Ideen. S. 9. [58]) Ath. 1798 II. S. 38. [59]) Ath. 1800 I. Ideen. S. 18.

Vorrede des 1. Heftes 1820 heiszt, einer Zeitschrift, „zu deren Fortführung (er) die Mitwirkung einer bedeutenden Anzahl von Gelehrten und wissenschaftlich gebildeten Männern in Oesterreich und in dem übrigen katholischen Deutschland hoffen und versprechen dürfe". „Denn die religiöse Begründung des Lebens und moralische Befestigung des Zeitalters ist das Eine, was Not und der Zweck auf welchen allein dieses Unternehmen gerichtet ist".

Das alles flieszt allerdings sehr fromm und katholisch aus der Feder dieses mit dem Christusorden geschmückten Neomoralisten. Aber man wäre doch versucht zu fragen, ob hier tatsächlich der wirkliche Friedrich Schlegel sich zeige oder ob er sich — wie über Schiller! — auch über solche Sachen in intimem Kreise nicht etwa anders habe vernehmen lassen als vor dem Forum der Oeffentlichkeit? Hatte doch auch sein Bruder Wilhelm um diese Zeit die unwillkommene Erfahrung gemacht, dasz seine mündlichen Aeuszerungen anders lauteten, als die gedruckten Buchstaben. Vieles aus der Concordia habe ihn denn auch mit der höchsten Indignation erfüllt. [60])

Die widerwärtigste Schilderung gibt aber als Augenzeuge Franz Grillparzer über diesen Friedrich Schlegel, der, wie er auch dusele und frömmele, doch noch immer derselbe sei, als da er die scheuszliche Lucinde geschrieben habe. Dieser Mensch könne noch einen Ehebruch begehen und sich völlig beruhigt fühlen, wenn er dabei nur symbolisch an die Vereinigung Christi mit der Kirche dächte!

Das ist Friedrich Schlegel in seiner letzten, katholisierenden Periode.

---

[60]) Bonn, 28. März, 1828.

II.

DIE LIEBE.

. . . . „die groszen Quellen des Enthusiasmus: *Liebe und Freundschaft.*"

Kircher. S. 5.

Aus dem tiefsten Bedürfnis nach Liebe, nach einem mitfühlenden Herzen; aus einsamster, eingeschnürter Sehnsucht entstand die leidenschaftliche, überreizte Liebesdichtung und Philosophie des Stürmers und Drängers; eine Liebe, die über alle irdischen Grenzen hinweg, aus der Sinnlichkeit ins Mystische und Magische übergehend, die Unendlichkeit suchte. Später hat Schiller den Unterschied zwischen „Liebe und Begierde" hervorgehoben; in seiner Jugend aber war ihm Lieben: Begehren; da liebte er nicht, was er hatte: da liebte er, was er begehrte.

Wir betrachten zuerst Schillers „Philosophische Briefe", bezw. die „Theosophie des Julius", das Ergebnis jener „seligen, paradiesischen Zeit", wo er, nach seinen eigenen Worten, empfand und glücklich war; wo sich sein Herz eine Philosophie suchte und die Phantasie ihre Träume unterschob.

Berger will [1]) die Entstehung der „Philosophischen Briefe" in die Zeit verlegen, in der sie veröffentlicht wurden, etwa 1786. Einen Beweis gibt er aber gar nicht. Wohl bemerkt er, dasz Schiller noch in der Bauerbacher Zeit von diesen Ideen beherrscht sei, wie ein Brief vom 14. April 1783 an Reinwald beweise. Allein was will Berger mit dieser Behauptung? Doch wohl nicht dartun, dasz erst wieder drei Jahre später diese Ideen geschrieben wurden? — Fischer beruft sich auf Aehnlichkeit zweier Abschnitte mit der Charakterisierung des Posa. [2]) Aber ebenso richtig weist

[1]) Schillers Ästhetik. S. 46 f. [2]) Fischer I. S. 70.

Minor auf wörtliche Uebereinstimmung der Theosophie mit den beiden akademischen Reden Schillers hin,[3]) und bemerkt a. a. O. „die (mit Herder) übereinstimmenden Gedanken der Theosophie finden sich alle schon in den Gedichten der Anthologie".[4]) Man vergleiche weiter die düstern Grübeleien des ersten Juliusbriefes über Gott und Welt, über den vollendeten Schöpfer, der dennoch eine Schöpfung brauche, mit dem Tagesrapport an den Obersten von Seeger vom 26. Juni 1780: „über die Krankheitsumstände des Eleven Grammont". Da heiszt es u.a.: „Pietistische Schwärmerei schien den Grund zum ganzen nachfolgenden Uebel gelegt zu haben. Sie schärfte sein Gewissen und machte ihn gegen alle Gegenstände von Tugend und Religion äuszerst empfindlich, und verwirrte seine Begriffe. Das Studium der Metaphysik machte ihm zuletzt alle Wahrheit verdächtig, und risz ihn zum andern Extremo über, so dasz er, der die Religion vorhero übertrieben hatte, durch sceptische Grübeleien nicht selten dahin gebracht wurde, an ihren Grundpfeilern zu zweifeln. Diese schwankende Ungewiszheit der wichtigsten Wahrheiten ertrug sein vortreffliches Herz nicht. Er strebte nach Ueberzeugung, aber verirrte auf einen falschen Weg,* da er sie suchen wollte, versank in die finstersten Zweifel, verzweifelte an der Glückseligkeit, an der Gottheit, und glaubte sich den unglücklichsten Menschen auf Erden".

Wie genau paszt das alles auf unsern Julius! Und wenn dieser dann berichtet, er habe zweimal vor dem Bette des Todes gestanden und zweimal die Wunderwirkung der Religion geschaut, dann denken wir an August von Hoven und Weckherlin. Und gewisse andere Stellen aus dem zweiten Juliusbrief vergleiche man endlich mit dem düstern Pessimismus Wollmars im „Spaziergang unter den Linden".

Warum könnte es mithin nicht möglich und wahrschein-

---

[3]) Minor I. S. 236 ff. [4]) Minor II. S. 619.

licher sein, dasz Schiller behufs der Ausbildung des Freundschaftsverhältnisses zwischen Karlos und Posa die bereits niedergeschriebenen Ideen zu Rate gezogen hätte? Eben jener Brief an Reinwald, mitten in der Arbeit am Don Karlos, enthält Gedanken und Aussprüche, die darauf hinweisen dürften, dasz Schiller sich damals ganz bestimmt mit älteren Papieren beschäftigte. [5]) Wenn er ebenda von Gott sagt, er finde in jedem einzelnen Geschöpf *„Trümmer"* seines Wesens, und weiter: „Der ewige innere Hang, in das Nebengeschöpf überzugehen, oder dasselbe *in sich hineinzuschlingen, es anzureiszen,* ist Liebe", so sind diese ganz eigentümlichen Redewendungen buchstäblich in der Anthologie zurückzufinden. Man vergleiche „Das Geheimnis der Reminiszenz":

„Du und ich des Gottes schöne Trümmer,
Und in uns ein unersättlich Dringen,
Das verlorne Wesen einzuschlingen. . ."

Und die „Phantasie an Laura":

„Meine Laura! nenne mir den Wirbel,
Der an Körper Körper mächtig reiszt."

Und überhaupt der Umstand, dasz in der Theosophie Strophen früherer Gedichte vorkommen, beweist doch wenigstens dasz der Verfasser alte Papiere durchstöbert hat.

Ich glaube annehmen zu dürfen, dasz Schiller etwa 1781 bereits seine Ideen aufgeschrieben hat, dasz er später, 1783 und folgende Jahre, die alten Papiere wieder vorgenommen hat bei der Arbeit am Don Karlos, und dasz sie dann wieder besondere Bedeutung erhielten, als das Freundschaftsverhältnis met Körner sich gestaltete [6]). Als er dann die „Briefe" in die Thalia einrücken lassen wollte, hat er sie

---

[5]) Ich kann somit Minor auch nicht beistimmen, wenn er behauptet, dieser Brief könne unmöglich längst Gefundenes wiederholen (I. S. 238). Die Tatsachen beweisen eben anders!

[6]) Wie lange Schiller etwas mit sich tragen konnte, ist bekannt. Abgesehen

überarbeitet, wobei denn wohl manches umgestaltet, vertieft und hinzugefügt wurde[7]. Wenn Fischer also behauptet, die Theosophie des Julius, *so wie dieselbe in den philosophischen Briefen zu lesen stehe*, rühre aus den Anfängen des Dresdener Aufenthaltes her,[8]) so dürfte das, mit der betonten Einschränkung, schon richtig sein. In dieser uns vorliegenden Fassung betrachten wir nunmehr die „Philosophischen Briefe".

Die „Verwechslung der Wesen" beim Akte der ästhetischen Anschauung ist auch der Quell der Liebe. Begierde nach fremder Glückseligkeit, weil ich meine eigene begehre, ist Wohlwollen, Liebe. Glückseligkeit besteht aber in der Vollkommenheit, und so wird Liebe Sehnsucht nach dem Vollkommnen, nach dem Unendlichen.

Liebe gründet sich „auf einen augenblicklichen Tausch der Persönlichkeit".

„Nur in dir bestaun' ich mich"

singt Julius dem Freunde zu. — Auch Posa erblickte seine Ideale, seine Welt in Karl.

Liebe jedoch zu der ganzen Natur, wodurch man diese in sich selbst aufnimmt, bringt uns der Gottheit um vieles näher, ja, weil Gott und Natur zwei Gröszen sind, die sich vollkommen gleich sind, ist diese allumfassende Liebe der Weg zur Gottähnlichkeit. „Liebe ist die Leiter, worauf wir emporklimmen zur Gottähnlichkeit". Und so mündet diese Liebe schlieszlich ins Religiöse: „Seid vollkommen, wie

---

von einer beiläufigen Erwähnung der Ph. Br. in einem Schreiben an Körner vom 15. Oktober 1792, spricht Schiller noch in einem Briefe vom 16. Mai 1790 an Körner die Aussicht aus, es könne, weil die alte Lust zum Philosophieren wieder erwacht sei, am Ende auch noch wieder an Julius und Raphael kommen.

[7]) Die Erinnerungen an Lessing finden sich in der „Vorerinnerung" und in dem Abschnitt nach den Strofen aus der Hymne an die Liebe, der mit dem bekannten Widerspruch anfängt: „So wie du hier findest, ging der Samen auf, den du selber in meine Seele streutest". [8]) I. S. 59.

euer Vater im Himmel vollkommen ist, sagt der Stifter unsers Glaubens. Die schwache Menschheit erblaszte bei diesem Gebote, darum erklärte er sich deutlicher: Liebet euch unter einander!"

Weil in Gott aber álle Vollkommenheiten des Universums vereinigt sind, so ist Liebe zugleich der Weg zur vollendeten Schönheit, zur vollendeten Kunst. Denn die Welt, die wir zu lieben bestrebt sind, ist ja das erhabene Kunstwerk des ewigen Schöpfers, des höchsten Künstlers.

Dieselben Gedanken finden sich in den Gedichten jener Periode, wo sich Sinnliches mit Uebersinnlichem zu einem mystischen Ganzen vereinigt. Durch „die schwebende Welt" fliegt der Dichter, die Unendlichkeit zu fassen. Umsonst: ein Pilger begegnet ihm auf einsamem Pfade: „Du segelst umsonst — vor dir Unendlichkeit, Pilger, auch hinter mir!"

Aber Liebessehnsucht wird ihm die göttliche Unendlichkeit wiedergeben. Denn wie die Natur ein unendlich geteilter Gott ist, so sind auch er und seine Geliebte Teile, „Trümmer" dieses Gottes, die in der Liebe nach Wiedervereinigung streben, „das verlorne Wesen einzuschlingen, Gottheit zu erschwingen".

Begierde, Sehnsucht, Liebe ist Anziehung. Liebe zur Unendlichkeit empfinden wir, wenn das ganze Universum uns anzieht. Im „Körperweltgewühle" hat Newton diese Anziehung, diese unendliche Liebe entdeckt, die aus dem Chaos die herrliche Harmonie geschaffen hat. So aber auch beherrscht die Liebe das „Geisterreich", und am Arme seines Freundes wagt der Dichter „freudig den Vollendungsgang".

Aber nicht immer finden wir dieses frohe Hinaufstreben ins Unendliche. Es mutet an wie „romantische Ironie" von ihrer düstersten Seite, wenn in die Verherrlichung der vollendenden Liebe ein Ton klingt, wie:

„Dieser Kelch, woraus mir Gottheit düftet —
Laura — ist vergiftet!"

Und verzweifelnd an irdischer Schönheit sehnt er sich zu sterben in der Blüte seiner Jahre:

„Brich die Blume in der schönsten Schöne,
Lösch', o Jüngling mit der Trauermiene,
Meine Fackel weinend aus;
Wie der Vorhang an der Trauerbühne
Niederrauschet bei der schönsten Scene,
Fliehn die Schatten — und noch schweigend horcht das Haus".

Es ist eben das rastlos sich hin und her Bewegen des Menschen, dem es ja nicht gegeben ist, länger als einen Augenblick auf der höchsten Höhe seines Gefühls zu verweilen. Und doch ist es wieder die Liebe, die die Aeuszersten verbindet: Freude und Schmerz, Hoffnung und Verzweiflung, Wollust und Schwermut finden sich zusammen, umarmen sich in der Liebe, die Vergangenheit mit Zukunft, Zeit mit Ewigkeit verbindet.

Noch ein anderes Gefühl spielt in diese ekstatische Liebe hinein: das Magische, das sich in der unmittelbarsten Sprache der Gefühle, in der Musik, äuszert, wo der enthusiastische Zuhörer bald „entgeistert", bald „entkörpert" da steht, wo die Geliebte über Tod und Leben gebietet, wie der Zauberkünstler Philadelphia. Aber auch die Magie ist Weg zur Vollendung, zur Erkenntnis durch unmittelbare Verbindung mit der Geisterwelt. „Stehst mit höhern Geistern du im Bunde?" fragt der Dichter die Geliebte, und es ist ihm, als höre er in ihrem Spiel die Sprache, „die man in Elysen spricht". Also auch jetzt wieder und immer wieder die Liebessehnsucht nach dem Unendlichen, hier aber, ich möchte sagen, von ihrer romantischsten Seite genommen. Allein diese magische Gewalt der Liebe ist ihm doch nur eine jener Hyperbeln, einer jener Kraftausdrücke, deren er sich in seiner Ueberschwenglichkeit nur zu häufig bedient, also nichts Wesentliches, keine Schöpferkraft, weder actu noch potentia, wie bei Novalis.

Aber neben diesem mystisch-magischen Element, das uns der Erde entrückt, erblicken wir doch auch die Liebe in einer Phase, die der Wirklichkeit, dem Irdischen; die den Liebeswirren des jungen Dichters näher steht. Es ist nicht immer die Sehnsucht nach einer übersinnlichen Unendlichkeit Quelle der Liebe: es ist auch das leidenschaftliche Verlangen, sich selbst zu vergessen, sich zu versenken in die dunkel-warmen Tiefen der innigsten Sympathie; die Geliebte an die Brust zu pressen und den heiszen Kusz der Liebe auf ihre Lippen zu drücken. Das ist die „Freigeisterei der Leidenschaft", die tobt gegen die bestehende Ordnung, wie Ferdinand in „Kabale und Liebe"; gegen die Gesetzlichkeit einer verhaszten Ehe, welche die Geliebte in „fremde Fesseln zwang". — bis sie endlich einer dumpfen Resignation Platz macht.

Aehnlich im Don Karlos. Auch hier lehnt ein feuriger Prinz sich auf gegen eine tückische Weltordnung; allein er weisz sich aus der Verzweiflung aufzuraffen und seine Liebe auf „ein höher, wünschenswerter Gut" zu richten. Don Karlos: es ist die Tragödie der Liebe, nicht nur der Liebe zwischen Mann und Weib, sondern auch die Tragödie der Freundschaft. Im Don Karlos wird die Liebe zu einem wirklichen Gegenstand abgewogen gegen die Liebe zu einem Ideal [9]): die Liebe wird zum moralischen Begriff und ihr Wert wird bestimmt nach dem Werte ihres Zweckes. Meines Erachtens bringt dieser moralische Konflikt etwas Unreines in die Freundschaft. Denn nach des Dichters eigenen Worten wird Karlos von Posa „als das einzige unentbehrliche Werkzeug" [10]) zur Befreiung Flanderns betrachtet. Was würde Posa sich um Karlos kümmern, wenn er ihn nicht brauchte? Schon gleich bei der ersten Begrüszung erscheint Posa nicht als Freund, sondern als „ein Abgeordneter der ganzen Menschheit", speziell der flandrischen Provinzen,

[9]) Briefe über Don Karlos. Elfter Brief. [10]) Ebda. Fünfter Brief.

die gerettet werden sollen. Die Freundschaftsidee wird dadurch um vieles herabgestimmt: die enthusiastische, reine Liebe von Freund zu Freund suchen wir vergebens. Wir denken an die Freundschaft Friedrich Schlegels zu seinem Bruder: Karlos soll der „Mittler" sein; sobald aber Posa „ein noch besseres Medium" mit „der ganzen Menschheit" findet, musz Karlos den Platz räumen.

Aber:

„die Philosophie
Schlägt um, wie unsre Pulse anders schlagen". [11])

Und so war es möglich, dasz Schiller nach einigen Jahren die Liebe mit philosophischem Gleichmut auf dem Seziertisch seiner Vernunft analysieren konnte. Die Anziehung, auch jetzt Wohlwollen, Liebe genannt, wird nunmehr erklärt und ihre Eigenschaften werden aufgezählt. [12]) Es ist die Anmut, welche Liebe erregt, d.h. das Ideal der harmonischen „schönen Seele", die kein anderes Glück kennt, als das Heilige in sich auszer sich nachgeahmt oder verwirklicht zu sehen. Und so bewegt Schiller sich hier wieder in der einseitigen, idealistischen Welt einer nur in der Idee existierenden platonisch-moralischen Liebe.

Max und Thekla sind die Anwendung dieser Liebe-in-der-Idee, sind daher durchaus symbolisch aufzufassen und bewegen sich somit als blutlose Schemen zwischen den Figuren der Wallensteintragödie. Und wenn Max unter den Hufen seiner Rosse zertreten wird, so ist es nicht Thekla, sondern vielmehr der Dichter, welcher klagt:

„Das ist das Los des Schönen auf der Erde!"

Denn er erkannte die Unmöglichkeit, sein Ideal zu verwirklichen...

Die Gefahren der Liebe, die notwendigen Grenzen der Liebe in Bezug auf die Vernunft werden in der Abhandlung „Ueber die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner

---

[11]) „An einen Moralisten". [12]) Über Anmut und Würde.

Formen" erörtert. Wenn Schiller jedoch geradezu behauptet, die Liebe stamme ab von dem Schönheitsgefühl,[13]) so dürfte diese Aeuszerung doch wohl wieder zu einseitig und zu positiv sein. Wie stimmt das übrigens zu dem Begriff der Schönheit, die nach Kant ein *interesseloses* Wohlgefallen erregt,[14]) womit Schiller sich an mehreren Orten[15]) einverstanden erklärt?

Das philosopische Zergliedern der Liebe war den Romantikern fremd. Sie genossen sie vielmehr in dem Wahrheitsenthusiasmus ihres Lebens und so wurde sie von selbst zum „Zentrum der romantischen Poesie und Weltanschauung".[16]) Nirgends berührt die Romantik sich denn auch mit Schiller so enge, als in der Auffassung der Liebe, wie dieser sie hegte in seiner ersten Periode. Von der reinsten Unendlichkeitssehnsucht bis zur ekstatischen Magie; von der zartesten Freundschaft bis zur feurigsten Leidenschaft: in all ihren Phasen finden wir sie wieder bei den Romantikern; nur tiefer, nur wirklicher, nur konsequenter.

Da haben wir denn an allererster Stelle das innige Freundschaftsverhältnis zwischen Wackenroder und Tieck. Es ist rührend, wie der eine sich gleichsam emporhebt an der Liebe des andern; wie ihr Leben ausgefüllt und veredelt wird von dieser häufig überzarten, mädchenhaften Freundschaft. Der weiche, schwärmerische Wackenroder möchte sich selbst anbeten, wenn ein Mensch, wie Tieck, dessen Worte ihm Orakel sind, ihn mit dem veredelten Bild seiner

---

[13]) Lucka spricht von der Tageserotik des wohlgestalteten menschlichen Leibes. „Die Schönheit weckte ihre (der Griechen) Liebe", sagt auch er, denkt aber dabei nur an die Schönheit des „Kalokagathos", und faszt die Liebe als ein platonisches Erkennen des Vollkommenen auf. (Seite 22.)

[14]) Kritik der ästhetischen Urteilskraft. § 2, § 5, § 6. — Für Solger gilt die Gleichung: Liebe = Wirkung der Schönheit. Erwin I. S. 40, 42.

[15]) z. B. Über den Grund des Vergnügens an trag. Gegenst. „ein freies Vergnügen." XI. S. 322. Über das Erhabene: „die freie Betrachtung." XII. S. 239. Vergl. weiter: „Das Ideal und das Leben". [16]) Schier, Seite 4.

selbst in Rausch und Taumel setzt (5 Mai 1792); und Tieck seinerseits beteuert dem Freunde, dasz dieser ihn von der trübsten Schwermut geheilt, all seine Gefühle verfeinert und veredelt habe (29 Mai 1792). „Alles vergröszert, veredelt Deine Freundschaft", schreibt er noch einmal am 28. Dez. 1792. Und an Schiller denken wir, wenn Wackenroder schreibt (ohne Datum; Dez. 1792): „Jede Fröhlichkeit, jede Liebe, jede Zuneigung veredelt uns, ist selber Tugend; jedes Gefühl, wovon Hasz die Wurzel ist, verschlechtert und erniedrigt uns". [17]) Wie sehr übrigens Schillers himmelanstrebendes Freundschaftsideal die beiden Freunde begeisterte, das lesen wir aus jenem Brief von Tieck [18]) (28 Dez. 1792), wo er die Stelle aus der Freundschaftsode „Ständ' im All der Schöpfung ich alleine, etc." anführt, die Wackenroder so auszerordentlich gefallen habe und die er gar nicht mehr los werden könne. Auch sonst werden die philosophischen Briefe erwähnt und auch sonst findet sich Beeinflussung. [19])

Beachtenswert ist auch, wie Tieck die Rührung des Erhabenen aus der Liebe hervorgehen läszt (29 Mai 1792) und eben diese Rührung aus dem Tausch der Personen erklärt. „Denn die Rührung ist ja nichts Anderes als Sympathie mit denen Personen, die uns rühren, ein Freundschaftszug, der uns zu ihnen hinzieht und macht, dasz wir an allen ihren Schicksalen teilnehmen". Und weiter: „Wir entdecken im Erhabenen uns selbst, [20]) die Sympathie zieht uns zu der

---

[17]) Vergl. Schiller „Theosophie des Julius. — Liebe": „Wenn ich hasse, so nehme ich mir etwas; wenn ich liebe, so werde ich um das reicher, was ich liebe. Verzeihung ist das Wiederfinden eines veräuszerten Eigentums — Menschenhasz ein verlängerter Selbstmord; Egoismus die höchste Armut eines erschaffenen Wesens.'. [18]) Koldewey schreibt irrtümlicherweise: „*an* Tieck". Seite 41, Zeile 7 von oben. [19]) Vergl. Koldewey, S. 15—18; 40—43; 72; 103—105. [20]) Schiller: Von der ästhetischen Gröszenschätzung: „Derjenige Gegenstand, der mich mir selbst zu einer unendlichen Grösze macht, heiszt erhaben." XI. S. 371.

Person hin, die erhaben denkt, und diese Liebe, mit Verehrung vermischt, kann so stark sein, dasz sie in Tränen ausbricht, etc."

So werden immer wieder in diesem Briefwechsel Probleme der Kunst behandelt und mit gröszter Offenherzigkeit tauschen die Freunde ihre Gedanken aus, auch wenn es Lob oder Tadel eigener dichterischer Produkte betrifft. Wie innig schlieszlich diese Freundschaft mit dem höchsten Streben der Kunst verwachsen war, das beweist auch die Allegorie „Der Traum", Tiecks dichterische Verherrlichung dieses Kunst- und Freundschaftsbundes:

„Durch dunkle Schatten" lenken die beiden Freunde ihre Schritte, bis an ihren Füszen eine wunderbare Blume aufblüht, während aus der Ferne ein entzückender Gesang erklingt. Da fühlten sie „ein unerklärbar Streben Nur nach dem Edelsten und Schönsten hin" und „der Geist dringt zum Unendlichen hinan". Die Blume aber wächst empor zum höchsten Baume, aus dessen Blüten Engel mit Pfeilen, mit Tönen schieszen, bis aus dem Wipfel die Geister jener Groszen erscheinen: Homers, Raphaels und Shakespeares. Dann wacht der träumende Dichter auf; als er aber den vielgeliebten Freund, mit dem das Schicksal ihn schon als Knaben verband, nicht an seiner Seite erblickt, da betet er:

„O bleib', und lasz uns Hand in Hand durcheilen
Der vielgeliebten Kunst geweihtes Land,
Ich würde ohne Dich den Mut verlieren,
So Kunst als Leben weiter fortzuführen".

Wie Wackenroders Leben, so waren auch seine Werke gleichsam getränkt in Liebe und Freundschaft. Sehnsucht aber, wie bei Schiller, war die Quelle; Sehnsucht, den Geist auszudehnen durch allgemeine, umfassende Liebe, denn „nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Selígkeit".[21]) Diese allgemeine Liebe führt ihn denn auch

[21]) „Die Wunder der Tonkunst."

zu jener Allgemeinheit, zu jener „Toleranz" in der Kunst, die das Schöne nicht blosz in den eigenen Werken erblickt, sondern sich auch in die Schöpfungen fremder Völker hineinzufühlen bestrebt. Also nur kein Schönheitssystem, das alle Menschen zwingen möchte, nach eigenen Vorschriften und Regeln zu fühlen! Denn „wer ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt". Und mithin auch keine objektive Schönheit, wie doch auch Schiller sie zu begründen bemüht war. Denn jeder sieht das Schönste nur in sich, und alle haben es in den verschiedensten Formen von Demjenigen erhalten, Dem das Brüllen des Löwen so angenehm ist, wie das Schreien des Renntiers; Dem die Aloe ebenso lieblich duftet wie Rose und Hyazinthe. — So münden auch hier schlieszlich Kunst und Schönheit ins Religiöse.

Sehnsucht nach dem Unendlichen gestillt in Liebe und Kunst ist auch das Thema jenes „wunderbaren morgenländischen Märchens von einem nackten Heiligen", der mit fortgerissen vom Strudel des Lebens, betäubt vom ewigen, rastlosen Treiben der Menschheit, gezwungen ist, das Rad der Zeit mit umzudrehen. Aber in dieser furchtbaren Bewegung verzehrt ihn eine Sehnsucht nach unbekannten, schönen Dingen, bis endlich in einer herrlichen Mondnacht Liebe und Kunst den verirrten Geist aus seiner irdischen Hülle befreien. Die Sehnsucht war gestillt und in die Unendlichkeit hinauf schwebte, eine herrliche Wundererscheinung, der Genius der Liebe und der Musik.

Wackenroder spricht von einer allgemeinen Liebe, die den Menschen erhebe, — Tieck empfindet die Gewalt der persönlichen Liebe, der Liebe des Mannes zum Weibe. So schreibt Antonio an seinen Freund Jacobo, dasz er durch die Liebe zu seiner Amalie [22]) einen schönen Weg zur An-

---

[22]) Koldewey denkt an Tiecks Geliebte: Amalie Alberti. Auch Lovell's Geliebte heiszt Amalie.

betung der Kunst gefunden habe, dasz er erst jetzt die Natur und die Schönheit der Welt zu sehen bekomme. Eigentümlich ist der Zug, dasz Raphaels Madonnen seiner Amalie ähnlich sehen. Gleiches finden wir im Sternbald: die Geliebte wird ihm zum Symbol des Schönen.

Jacobs Antwort ist ganz Wackenroder'sch: die Kunst müsse Antonios höhere Geliebte sein, sie müsse eine religiöse Liebe oder eine geliebte Religion werden. Indessen verneint er doch keineswegs die verinnigende und erhebende Kraft der irdischen Liebe. Er macht aber keinen Unterschied zwischen der subjektiven Kunstäuszerung und der Idee „Kunst".

Auch in dem Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg spielt die Liebe eine entscheidende Rolle. Nicht nur sucht auch hier der Künstler die Züge seiner Geliebten in den besten Gemälden und findet sie bei seinen liebsten Meistern, — die Geliebte zeigt ihm auch den Weg „zum alten, wahren Glauben" und überwältigt von mehreren zusammenwirkenden Eindrücken tritt er zum Katholizismus über.

Die Liebe ist es weiter, welche in der Erzählung aus einem italienischen Buch übersetzt den armen verlassenen Maler veranlaszt, der Madonna die Züge seiner verstorbenen Gattin zu leihen, so dasz der reiche Käufer in heller Bewunderung vor dem Bilde steht, das seine höchste Erwartung übertrifft.

Und dann endlich das Liebesmotiv im Sternbald.

„Alle heiligen Spiele der Kunst", sagt Lothario in dem „Gespräch über die Poesie", [23]) „sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk". Und Ludoviko antwortet: „Mit anderen Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das

[23]) Ath. 1800 I. S. 107. [24]) Sternbald. 2. Teil; 1. Buch; 5. Kap.

Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen".

Und: „Alle Kunst ist allegorisch", so belehrt der alte Eremit, der vereinsamte Maler, den jungen suchenden Sternbald.[24]) „Allegorie. Das Wort bezeichnet nichts Anders, als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht. . ."

Ich glaube, in dieser alt-deutschen Geschichte das Liebesthema symbolisch auffassen zu müssen. Die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle sucht, jene „Allegorie" ist hier eben die Liebe. Die Geliebte aber, die Sternbald endlich nach vielen Irrfahrten findet, ja, die er sogar einmal glaubte verloren zu haben; die Geliebte, vor der er ehrfurchtsvoll niederkniet, ist die Schönheit, die er in der vollendeten Kunst findet und anbetet.

Als Schüler, bescheiden und schüchtern, verläszt Sternbald seinen Meister und Nürnberg und irrt in die weite Welt hinaus. So besucht er denn auch die Stelle seiner ersten Jugend, wo sich zuerst sein Trieb entzündet hatte, — und eben hier erinnert er sich jener Begegnung mit dem blonden Mädchen, das um seine Blumen bat. „Alles Liebe und Holde entlehnte er von ihrem Bilde, alles Schöne, was er sah, trug er zu ihrer Gestalt hinüber . . ." Und seufzend gesteht er rich: „O mein Geist strebt nach etwas Ueberirdischem, das keinem Menschen gegönnt ist". Er denkt an die Kunst — er denkt an seine wunderbare Geliebte . . . Alles war ihm allmählich zur Traumgestalt geworden . . . Aber da, an eben dem Tage, wo sein Altargemälde in der Kirche seines stillen Heimatdorfes aufgestellt wurde, da sah er seine Geliebte wieder, nur kurz und flüchtig zwar . . . Aber in einer kleinen, zierlichen Brieftasche, die sie verloren hatte, fand er — „ein Gebinde wilder, vertrockneter Blumen", und ein Taschenbuch enthielt die Namen Lucas von Leydens und Albrecht Dürers: der beiden Meister, die bis jetzt noch Sternbalds Schönheitsideal in ihren Werken vertraten . . .

Dann versuchte er ihr Bild zu zeichnen: vergebliches Bemühen — aber in seinem Traum vor der Stadt Leyden sieht er seinen Meister Dürer, der emsig an einem Gemälde arbeitet: „es war der Kopf der Fremden, das Gesicht war zum Sprechen ähnlich." Was dem Schüler nicht gelungen war; nicht gelingen konnte: der Meister hatte es vollendet! —

Er zieht weiter, gerät in eine bunte Gesellschaft, schlieszt Freundschaft mit einem jungen Abenteurer, Rudolph Florestan, der die Geschichte eines Ritters erzählt, welcher das Bild eines Mädchens gefunden hat und nun von Liebe verzehrt das Land durchzieht, um diejenige zu finden, von der er bis jetzt nur das Gemälde besitzt ... Er findet sie und ist glücklich. Franz aber, heiszt es dann weiter, „war sehr nachdenkend geworden. Fast alles, was er hörte und sah, bezog er auf sich." —

In Antwerpen zieht er beim Kaufmann Vansen ein, wo er der Versuchung widersteht, seine Kunst wie seine Geliebte zu verlieren.

Aber „auf eine fast magische Weise ... ist (seine) Phantasie mit dem Engelsbilde" seiner Geliebten angefüllt und als er in Straszburg eine H. Familie malt, versucht er in der Madonna abermals die Gestalt zu zeichnen, die sein Inneres erleuchtet. Und buchstäblich schreibt er dem Freunde Sebastian: „Es kann sein, dasz diese meine Geliebte (denn warum soll ich sie nicht so nennen?) das Ideal ist, nach dem die groszen Meister gestrebt haben, und von dem in der Kunst so viel die Rede ist ... Festen Mutes, wie ein Eroberer, will ich in das Gebiet der Kunst vorrücken."

Er wird stolzer, er wird selbstbewuszter, je näher er, unbewuszt, dem Ziele seiner Sehnsucht kommt.

Und eines Tages — es war wie damals in früher Jugend — da hörte er Waldhörner und frohen Gesang; er glaubte „die Geisterwelt habe sich plötzlich aufgeschlossen," und als er vollends der schönen Jägerin ansichtig

wurde, da glich diese ihm einer Göttin und „er wünschte jetzt nichts so sehr, als in der Nähe dieses wundervollen Wesens zu bleiben."

Sie verdrängte in ihm das Bild seiner idealen Geliebten, und umso leichter, da sie derjenigen glich, die er nicht zu nennen wuszte. . . . Ist es doch so natürlich: je näher er dem Ideal war, umso leichter konnte er sich einer lieben Täuschung hingeben. Und wieder sasz er vor der Staffelei und malte diejenige, die ihm erzählt hatte, ihre Schwester, seine Geliebte sei tot! . . . Und bei dem alten, wahnsinnigen Einsiedler hatte er noch ihr holdes Bild entdeckt! . . . So war er ihr auf der Spur und nun wäre sie ihm auf immer verloren?!.

Erschüttert fiel er von einer Verirrung in die andere. Mit der blonden Emma verlebte er Augenblicke schwülster Sinnlichkeit; in Florenz erblühte ihm in der mutwilligen Lenore ein neues Ideal und in dem lustigen Kreise der zechenden Maler ging er mit Kunst und Liebe aus Rand und Band! . . .

Aber dann kam Rom mit seinen Kirchen, mit dem Vatican. . . . und in der sixtinischen Kapelle, da stand er vor dem Bilde des jüngsten Gerichtes und bat „dem Geiste Michael Angelos seine Verirrung ab". Manche leichtsinnige Stunde bereute er. „Eine neue Liebe zur Kunst erwachte in ihm," und an eben dem Tage, wo er die Kunst wiederfand, da fand er seine Geliebte! Wieder ertönte das Waldhorn und Franz . . . „sank vor der schönen bewegten Gestalt in die Knie, weinend küszte er ihre Hände." „Ihr seid mir wie ein längst gekannter Freund. Ihr seid mir nicht fremde", gesteht sie ihm. Er aber ergieszt seine übervolle Seele in die Töne eines glücklichen Liedes.

So hatte Franz seine Geliebte, seine Schönheit gefunden, in Rom, im Zentrum der Kunst, aber auch — und das ist wichtig! — im Zentrum des Katholizismus! Jener „Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund

in Nürnberg" ist gleichsam die Fortsetzung des Romans und gibt uns näheren Aufschlusz über die Geliebte. Sie bittet den jungen Maler inbrünstig „zum alten, wahren Glauben zurückzukehren." Und als Sternbald nach einigen Tagen seine Braut heimführt, da hat der Künstler seine Schönheit und seinen Glauben gefunden. Die Liebe ist für Tieck die neue Mythologie, nach der die Romantiker suchten.

Sehnsucht, das menschlichste aller Gefühle, ist die unversiegbare Quelle romantischer Dichtung. Bald ist sie Selbstzweck, „ein hohes, ewiges Glück" an sich, wie für Christian im „Runenberg", der den in seiner Jugend ersehnten Besitz „ein vergängliches und zeitliches" nennt; bald will sie sich hinaufschwingen ins Unendliche. Und was unerreichbar ist für die Vernunft, das will der Künstler sich im Gefühlsrausch erringen: im Taumel der Liebe, in der Mystik der Religion, in der allumfassenden Kunst.

So war's bei Schiller, so war's bei den Romantikern. Allein Schiller kehrte zurück zur Vernunft, die Romantiker aber lieszen sich weiterführen auf dem wunderbaren Strom des Gefühls und sie landeten im Reiche der Märchen, der Sagen, der Legenden, und — des Aberglaubens. . . .

Aber wie die wechselnde Gestalt auch sein möge: der Urquell ist immer dieses tief-menschliche Sehnen nach unerreichbaren Fernen; eine Sehnsucht, verklärt und verinnigt von Schleiermacher, wie alles sich verklärte und verinnigte, was dieser mit seiner warmen Seele berührte.

Mit Friedrich Schlegel treten wir in die Phase der sinnlichen Liebe. Tieck hatte mit der Sinnlichkeit gespielt, [25]) hatte sie sich unter fremdem Einflusz angeeignet: Friedrich Schlegel macht Ernst mit ihr. Aber zu gleicher Zeit wird dadurch jene Sehnsucht gleichsam verkörpert; sie verliert sich nicht mehr in Phantasien, nicht mehr in Figuren der

---

[25]) Für Lovell ist sie sogar Anfang, Quelle aller Empfindungen.

Uebertreibung: der Satz: „Sie waren einer dem anderen das Universum" ist jetzt buchstäblich wahr geworden.

Wie „der grosze Weltenmeister" in seiner freundlosen Einsamkeit zur Stillung seiner unendlichen Sehnsucht sich die Geister schuf, so sehnt auch Julius sich nach einer Welt, die er umarmen möchte, — aber umsonst. Der geistige Dichter der „Freundschaft" würde Seelen träumen in die Felsensteine, wenn er im All der Schöpfung allein stünde: der sinnliche Julius verwildert aus unbefriedigter Sehnsucht, ist sinnlich aus Verzweiflung am Geistigen. Ja, erst durch die Liebe, die er endlich wirklich gefunden, wird alles für ihn beseelt, weil er die wiedererwachte Natur in sich spürt in ihrer ursprünglichen Göttlichkeit, — und ihr heiligstes Wunder ist die Wollust in der einsamen Umarmung der Liebenden. . . . .

In Lucinde ist Leben und Lieben eins und dasselbe; sie fühlt alles ganz und unendlich; ihr Wesen ist eins und unteilbar und alle Stufen der Menschheit verbindet ihre Liebe. Julius betet die Menschheit an, aber jetzt erblickt er in dieser allumfassenden Weiblichkeit deren Gipfel und Vollendung. Das Ewig Weibliche zieht auch ihn hinan. . . .

Aber „die Liebe ist nicht blosz das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genusz einer schönen Gegenwart." Gewisz, denn in der irdischen Gegenwart liegt ihre Fähigkeit: die „Empfindung des Fleisches," der erste Grad der Liebeskunst, der höhere Kunstsinn der Wollust, der endlich zur vollendeten Menschheit hinaufführt.

Hier haben wir wieder einen Unterschied gegen Schiller. Friedrich Schlegel läszt der Sinnlichkeit den freien Zügel, zu gleicher Zeit aber poetisiert er sie; Schiller hingegen empfindet die „Freigeisterei der Leidenschaft" als etwas Pflichtwidriges, dem er sich nur nach vergeblichem Kampf, in Verzweiflung an dem Höchsten, ergibt. In der Wonnetrunkenheit der sinnlichen Liebe will Schiller den tiefen

Fall verschmerzen, — aus eben dieser Wonnetrunkenheit erblüht für Schlegel das Ideal menschlicher Vollendung.

„Totalität" nennt Schiller es, allseitige Betätigung der Persönlichkeit des Mannes einerseits, wie der Frau andererseits, zu erreichen auf dem Wege harmonischer Ausbildung. Schiller stellt Mann und Weib einander gegenüber, jedes mit eigenen Idealen, jedes mit eigener Harmonie.

Auch Friedrich Schlegel spricht von „harmonischer Ausbildung". Schon in dem Aufsatz „Ueber die Diotima" heiszt es: „die Weiblichkeit sollte wie die Männlichkeit zur höhern Menschlichkeit gereinigt werden". Das Geschlecht soll, ohne es zu vertilgen, der Gattung untergeordnet werden. Das Sanfte des weiblichen Charakters soll sich mit dem Selbständigen des männlichen zu einem schönen Ganzen vereinen. [26]) „Wie fest und selbständig, wie glatt und wie fein. Das ist harmonische Ausbildung", ruft Julius, als er bewundernd vor seiner Lucinde steht. Es ist der Austausch der Charaktere: „Nimm meine Seele ganz und gib mir deine! . . . O schönes, herrliches Zugleich!" so schwärmt er in Lucindens fester Umarmung.

Dieses „herrliche Zugleich" ist seine Totalität. Es ist der dritte und höchste Grad der Liebe, wo der Jüngling nicht mehr blosz wie ein Mann, sondern zugleich auch wie ein Weib liebt. Es ist die Synthese des männlichen und des weiblichen Charakters im Zustand der Liebe, das Vertauschen der Rollen in der „schönsten Situation".

Noch einiges über diese Liebe. Auch hier, wie bei Schiller, spielt das „Geheimnis der Reminiszens" an. [27]) Einst werden die Liebenden wissen, dasz, was sie jetzt nur Hoffnung nennen, eigentlich Erinnerung war. Auch hier, wie bei Schiller im „Triumpf der Liebe," ist es die Liebe, die den Menschen den Göttern ähnlich macht. Und auch hier das Magische, aber jetzt nicht mehr, wie bei Schiller, als

---

[26]) S. W. Bnd. 4. S. 92. f. [27]) Vergl. unten Novalis, S. 64.

dichterische Uebertreibung, sondern bereits als eine sich bewuszt werdende Macht. Die Liebe wird empfunden nicht nur als ein Uebergang vom Sterblichen zum Unsterblichen, sondern als völlige Einheit beider. — Wir sind auf dem Wege zu Novalis, auch an anderer Stelle, wo der Dichter in überreizter Phantasie sich zu seiner toten Geliebten hinübersehnt, oder wo Lucinde innig fühlt, sie sei nur der Nacht geweiht.

Und endlich: diese Liebe ist keine nackte Sinnlichkeit. Emil Lucka unterscheidet drei Stufen der Erotik. Zu der dritten und höchsten Stufe gehört diese romantische Liebe. Es ist die Sinnlichkeit *in* der Liebe, die uns hier entgegentritt; die zu einer „liebenswürdigen Moral der Liebe" gereinigte Sinnlichkeit. Nicht die zerstörende Sinnlichkeit ohne Liebe; nicht dieses, wo der Mann in der Frau nur die Gattung liebt; nein, so erklärt sich Julius, „Es ist alles in der Liebe: Freundschaft, schöner Umgang, Sinnlichkeit und auch Leidenschaft; und es musz alles darin sein, und eins das andere verstärken und lindern, beleben und erhöhen."

Dieselben Ideen im Athenäum, wo was die Menschen gewöhnlich „Liebe" nennen, verspottet wird als eine eigene Art von Magnetismus, die endigt mit einem ekelhaften Hellsehen und viel Ermattung [28]), während wirkliche Liebe Freundschaft von allen Seiten und nach allen Richtungen ist, universelle Freundschaft [29]). Hier also auch wieder das Streben nach dem Unendlichen. „Ich weisz nicht," so heiszt es in dem Brief „Ueber die Philosophie" an Dorothea, — und eben so redet Julius zu seiner Lucinde — „Ich weisz nicht, ob ich das Universum von ganzer Seele anbeten könnte, wenn ich nie ein Weib geliebt hätte — Liebst Du wohl, wenn Du nicht die Welt in dem Geliebten findest?" [30])

Wir sahen bereits, wie die Liebe zur Totalität führte.

---

[28]) Ath. 1798. II. Fragmente, S. 100. [29]) Ebda. S. 106. [30]) Ath. 1799. I. S. 14.

Allmählich wird diese aber als eine höhere empfunden; die Liebe wird mystisch. „Nur durch die Liebe und durch das Bewusztsein der Liebe wird der Mensch zum Menschen," heiszt es in den „Ideen". [31]) Das ist das bildende Element in der Liebe, der Weg zur Menschwerdung, zur Gottwerdung. [32]) Aber weil das Ideal in weitester Ferne winkt, erscheint die Liebe am meisten als Sehnsucht und als stille Wehmut, [33]) die ja wieder ein Element dieser Sehnsucht bildet.

Wie bei Tieck ist auch hier die Liebe innig verquickt mit Leben und Kunst. So bereits in den Jugendschriften, besonders und wohl am schönsten in der Abhandlung über die Diotima. „Wohl hätte Schlegel," sagt Schier [34]), „den antiquarischen Schatten der griechischen Hetäre schwerlich mit so lebendigem Blut erfüllen können, wenn er in Carolines Geist und Sinnlichkeit nicht die wiedererstandene Aspasia und Diotima erlebt hätte." So bedeuten auch für Lucinde Liebe und Leben dasselbe. Ein anderes Mal nennt Julius die Liebe das Leben des Lebens. Sie ist aber auch das Leben seiner Kunst. Julius, der wie Sternbald Maler ist, erblickt die Madonna in der Geliebten und durch seine Liebe vollendet sich seine Kunst, ja, sein ganzes Leben wird ihm zum Kunstwerk; Liebe löst ihm das Rätsel seines Daseins. Liebe wie Kunst, beide sehnen sie sich nach dem Unendlichen. Daher musz der Geist der Liebe in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben, dieser heilige Hauch, der in sterbliche Schönheit verhüllt auch die Zauberworte der Poesie mit seiner Kraft durchdringt und beseelt. Alles Einzelne aber ist für den wahren Dichter „nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der einen ewigen

---

[31]) Ath. 1800. I. S. 18. [32]) Vergl. Schiller. Theosophie: „Seid vollkommen, wie euer Vater im Himmel vollkommen ist... Liebet euch unter einander." [33]) Ath. 1800. I. S. 22. [34]) Schier, S. 79.

Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur" [35]. Hier wird aber die Liebe in die Sphäre des rein Geistigen erhoben, hier — unter Schleiermachers Einflusz — berührt sie sich aufs engste mit der Religion.

Schleiermacher, der Priester der Romantik, der ehrfurchtsvoll sich versenkte in den Geist, — denn der Geist ist's, welcher lebendig macht, — der das Allerheiligste der Liebe segnend der Gemeinde zeigte, damit sie liebend im Geiste dem Irdischen entsagte und eingehe in Ewigkeit und Unendlichtkeit. Aber „um des Weltgeistes Leben in sich aufzunehmen und um Religion zu haben, musz der Mensch erst die Menschheit gefunden haben, und er findet sie nur in Liebe und durch Liebe." [36]) Nicht Künstler war er, nicht Priester wie Novalis: aus jedem Kunstwerk strahlte ihm die Menschheit, die darin abgebildet, weit heller hervor, als des Bildners Kunst [37]), aber manches hat er sinnig verstanden —denn sein Sinn war nie verschlossen — und manchem hat er gegeben von seinem Geiste — denn mild war seine Liebe. Sinn und Liebe waren ihm die höchsten Bedingungen der Sittlichkeit, d. h. der Bildung. Denn auch er fühlte sich berufen zur Bildung der Menschheit; auch er war auf einer Mission.

Wie Schiller nennt er die Liebe die anziehende Kraft der (geistigen) Welt. „Kein eignes Leben und keine Bildung ist möglich ohne dich, ohne dich müszte alles in gleichförmige rohe Masse zerflieszen!" [38]) Er sehnt sich nach Liebe, nicht aber nach der äuszeren, den Geist beschränkenden Liebe, sondern nach derjenigen Liebe, wo die Eigentümlichkeit sich kräftig ausbilden könne „bis zur reifsten Vollendung der Menschheit"; wo jeder den andern frei gewähren läszt, nicht einer dem andern die eigenen Gedanken unterschiebt. Rührend ist es, wie er sich sehnt nach der heiligsten Ver-

---

[35]) „Gespräch über die Poesie" Ath. 1800. I. S. 120 f. [36]) Reden über die Religion. 2. Rede. S. 66. [37]) Monologen. S. 35. [38]) Ebda. S. 38.

bindung, die ihn auf eine neue Stufe des Lebens erheben sollte. „Verschmelzen musz ich mich zu Einem Wesen mit einer geliebten Seele, dasz auch auf die schönste Weise meine Menschheit auf Menschheit wirke .... In Vaterrecht und Pflichten musz ich mich einweihen, dasz auch die höchste Kraft, die gegen freie Wesen Freiheit übt, nicht in mir schlummre." [39])

So jubelt Julius in einem der Briefe an Lucinde, als sie ihm „die schöne Verheiszung" gibt. Inniger fühlt er sich mit der Natur verbunden, ganz und unauflöslich. „Im endlosen Wechsel neuer Gestalten flicht die bildende Zeit den Kranz der Ewigkeit, und heilig ist der Mensch, den das Glück berührt, dasz er Früchte trägt und gesund ist.... So lasz uns denn unsere Stelle in dieser schönen Welt verdienen, lasz uns auch die unsterblichen Früchte tragen, die der Geist und die Willkür bilden, und lasz uns eintreten in den Reigen der Menschheit."

Und ganz herrlich drückt Novalis sich aus: „Ein Kind ist eine sichtbar gewordene Liebe". Und weiter: „Wo Kinder sind, da ist ein goldnes Zeitalter": denn, fügt Schier hinzu, „in ihnen lebt noch die ungebrochene Harmonie der frühen Menschheit, die spielende Zwecklosigkeit." [40]) So erinnert auch Schiller das Kind an die Einfalt und Wahrheit der Natur, und er empfindet eine „moralische" Rührung, wenn er die grenzenlose Bestimmbarkeit in dem Kinde erblickt, die Vergegenwärtigung des aufgegebenen Ideals, die Grösze einer Idee, etc. [41])

„Wirke, soviel du willst, du stehest doch ewig allein da,
Bis an das All die Natur dich, die gewaltige, knüpft."

Was Schiller auf moralischem Wege sucht: die Unendlichkeit, das Ewige: die Romantiker suchen es auf dem Wege

---

[39]) Ebda. S. 75. [40]) Schier, S. 172. [41]) „Über naive und sentimentalische Dichtung." XII. S. 134.

und in der Kraft der Liebe, die hinaufführt in die Religion. Wie die Liebe das Moralische umfaszt, so umfaszt die Religion wieder die Liebe; es kommt nur noch darauf an, den wahren Künstler zu finden, der in seiner Kunst dies alles wieder umschlieszt: Novalis ....

„Novalis, der einzige echte Dichter des romantischen Kreises." [42]) Liebe, Magie, Mystik, Kunst: bei ihm wird's Ereignis: aus der „Vielheit" wird die herrliche „Einheit" des Dichters, die zu gleicher Zeit „Allheit" ist. Liebe ist die Triebkraft seines Daseins, die ihn durch alle Stufen hindurchführt zur Unendlichkeit. Liebe ist die Kraft seines Willens, Liebe ist die Seele seiner Dichtung. Für Schiller war die Liebe Gegenstand der philosophischen Betrachtung, auch in den Jugendwerken. Es ist nicht unmittelbares Erlebnis in jenen Gedichten; es ist höchstens Erinnerung, künstliche Wiederbelebung und Steigerung der Gefühle durch überhitzte Phantasie. Daher überstürzen sich die Gedanken, daher die unnatürliche Ueberschwenglichkeit dieser Poesie. „Am schwülsten", sagt Schier, [43]) „liegt die Treibhausluft des Sturm und Dranges auf der Lyrik des jungen Schiller, mit ihrem pathetisch-schwülstigen Enthusiasmus, dem kalten Phantasiefeuer einer erlebnislosen Erotik und dem bitteren in den Schauern der Vernichtung wühlenden Pessimismus."

Friedrich Schlegels Liebe war Selbstliebe, erhabner Egoismus, wenn man will. An denjenigen, die er liebte, wollte er sich emporbilden. So schrieb er seinem Bruder: „Ich sage Dir aber, dasz ich es so mit Dir halte, wie Lavater mit Christus, der ihm geradezu erklärt, dasz, wenn er ein noch besseres Medium mit Gott findet, er den ersten Platz räumen musz." [44]) Auch Schleiermacher war ihm ein solches „Medium": Du bist mir „für die Menschheit, was mir Goethe

---

[42]) Haym. S. 376. [43]) Schier, S. 19. [44]) 4. Oktober '91.

und Fichte für die Poesie und Philosophie waren... Du muszt mich in der Mitte der Menschheit festhalten." [45])

Novalis aber war ganz Liebe, und so gab er sich auch immer ganz dem Gegenstande seiner Liebe hin, und daher kommt es, dasz auch in seiner Kunst der reine Duft dieser All-Liebe uns überall anweht. Worum Friedrich Schlegel Gott bitten möchte, um Liebe, das hat, ich möchte sagen, das ist Novalis.

Wie schwärmt er nicht für Schiller, für seinen „lieben, groszen Schiller", und wie spricht er ihm nicht nach von „sittlicher Grazie", von „moralischer Schönheit." Und dann, als er Friedrich Schlegel kennen lernt, wie bald öffnet er auch ihm „das Heiligtum seines Herzens." Aber schon eher, mit Sophie von Kühn, hatte sein Leben und Dichten eine ganz neue Wendung genommen. Liebe der Weg zur Unendlichkeit: das war für ihn kein leerer Begriff, keine Wortspielerei, das war für ihn Tatsache, inneres Erlebnis. Wir wissen, wie er sich aus dem Leben in den Tod hinübersehnen wollte: die „Hymnen an die Nacht" sind die herrliche Aeuszerung dieser magisch-mystischen Sehnsucht. Hier wird nicht *von* der Liebe gesungen, hier singt die Liebe selbst. Aus der tiefsten Tiefe einer Dichterseele hören wir das rauschende, singende Wunder; eine Schönheit, unsäglich fein, die sich nicht schildern, die sich nur anfühlen läszt in stiller Ehrfurcht... und dankbar sind wir dem gütigen Geschick, das uns diese Hymnen der Liebe schenkte.....

Wie Novalis über das Verhältnis zwischen Tod und Leben, Geist und Körper dachte, ersehen wir auch aus den gleichzeitigen Fragmenten. Leben ist der Anfang des Todes; der Tod ist Endigung und Anfang zugleich, heiszt es da. Und an anderer Stelle: „Die Körperwelt verhält sich zur Seelenwelt, wie die festen Körper zu den luftigen oder," fügt Novalis erläuternd hinzu, „oder besser den Kräften."

---

[45]) Vergl. Haym, S. 190; Schier, S. 67.

Und durch diese Kraft, d. h. durch den Geist kann der ganze Körper in Bewegung gesetzt werden. „Die Wirkungen der Furcht, des Schreckens, der Traurigkeit, des Zornes, des Neides, der Scham, der Freude, der Phantasie u.s.w. sind Indikationen genug."

Auch Schleiermacher erwähnt die „Götterkraft der Fantasie, die allein den Geist ins freie stellt, ihn über jede Gewalt und jede Beschränkung weit hinaus trägt, und ohne die des Menschen Kreis so eng und ängstlich ist!" [46])

Aber „Ueber den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" handelte schon Schillers zweite Dissertation (1780), und unter den Beispielen, die seine Lehre erhärten sollten, nannte er auch seine eigene dramatische Anwendung: Franz Moor. Ich möchte aber in diesem Zusammenhang mehr als auf die Schilderung seines Angsttraumes die Aufmerksamkeit lenken auf jene Scene, wo Franz darauf sinnt, seinen Vater zu töten (Akt II, Scene I): „Philosophen und Mediziner lehren mich, wie treffend die Stimmungen des Geistes mit den Bewegungen der Maschine zusammenlauten." Und nun geht er all diesen Stimmungen nach: Zorn, Sorge, Gram, Furcht, Schrecken, Jammer und Reue, Selbstverklagung und Verzweiflung, die „den Furientrupp" schlieszt, womit er den kranken Alten ins Verderben stürzen will. . . .

Novalis aber verläszt den Boden der Medizin und der Philosophie und begeistert sich ins Magische hinüber. Er will den Menschen völlig unabhängig von der Natur machen. Er denkt an die Möglichkeit, „verlorene Glieder zu restaurieren, sich blosz durch seinen Willen zu töten . . . . sich von seinem Körper zu trennen." Und was bei Schiller der Hasz mit dem Aufgebot all seiner Trabanten: das sollte bei Novalis die Liebe hervorrufen in ihrer reinsten und tiefsten Sehnsucht. Denn „die Liebe wirkt magisch".

---

[46]) Monologen, IV. S. 77.

Novalis gründet seine Lehre des „magischen Idealismus" auf der intellektuellen *Selbstanschauung* Fichtes. Schillers Ausgangspunkt war der „Elementarsatz": „Vollkommenheit des Menschen liegt in der Uebung seiner Kräfte durch *Betrachtung des Weltplans.*" [47]) So wollte er auch später den Menschen frei machen von der Natur durch Betrachtung, durch einen öfteren Umgang „mit der zerstörenden Natur, sowohl da, wo sie ihm ihre verderbliche Macht blosz von ferne zeigt, als wo sie sie wirklich gegen seine Mitmenschen äuszert." [48])

Schiller ist moralisch; Novalis ist magisch. Es entspricht durchaus dem Charakter des Autosuggestiven, wenn er sich von dem Licht abwärts wendet „zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht" und nicht mehr zuruckkehren möchte in das Treiben der Welt, „in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh' hauset."

„Es ist Pflicht an die Verstorbenen zu denken. Es ist der einzige Weg in Gemeinschaft mit ihnen zu bleiben" [49]), so heiszt es in einem von den Blütenstaubfragmenten; und in der Nacht sucht er die innigste Verbindung mit der Dahingeschiedenen:

„Ich lebe bei Tage
Voll Glauben und Mut,
Und sterbe die Nächte
In heiliger Glut."

Wie diese Liebe in Religion übergehen kann, sagt uns Novalis selbst in zwei andern Fragmenten. „Liebe kann durch absoluten Willen in Religion übergehen." — „Absolute Liebe, vom Herzen unabhängige, auf Glauben gegründete, ist Religion." Es gibt hier schlieszlich nur einen graduellen Unterschied, was die Willenswirkung anbetrifft. Sobald die „magische Liebe" vom Herzen unabhängig wird,

---

[47]) Über den Zusammenhang" § 2. [48]) „Über das Erhabene." [49]) Ath. 1798 I. S. 80.

musz der Wille auf den blosz vorgestellten Gegenstand des Glaubens stärker angespannt werden, wodurch tatsächlich „magische" Wirkungen erzielt werden können. Dasz hier von „Wundern" in kirchlichem Sinne nicht die Rede sein kann, ist klar. Ein Sachverständiger auf diesem Gebiet, Dr. Trömner, bemerkt: „Die wichtigsten kirchlichen Wunder werden im Lichte der Suggestionslehre zu Erscheinungen, welche zwar nicht völlig begreiflich sind, aber doch in das Bereich physiologisch zu erklärender Erscheinungen hineinfallen. Ein Wunder im naturwissenschaftlichen Sinne werden sie immerhin bleiben, ebenso wie die Bildung eines Kristalls, das Keimen einer Pflanze u.a., Wunder im kirchlichen Sinne nicht mehr." [50])

Und dasz Novalis schon nicht anders dachte, darauf hat Havenstein hingewiesen. [51]) „Tatsächlich ist es Novalis niemals eingefallen, Wunder im Sinne der kirchlich-orthodoxen Dogmatik anzuerkennen." Novalis selbst aber sagt: „Wunder als widernatürliche Fakta sind anathematisch, es gibt kein Wunder in diesem Sinn."

Novalis war doch wohl zu philosophisch, als dasz er sich einem absoluten Wunderglauben hingegeben hätte. Zu bewuszt war er sich von der Kraft des selbstschaffenden Ich, zu selbständig im Suchen und Forschen nach Wahrheit und Erkenntnis; auf eigenen Wegen suchte auch er die „Mutter der Dinge", die verschleierte Jungfrau, die Wahrheit. Und Hyazinth-Novalis fand sie . . . in der Liebe! . . . Aber nur der Traum durfte ihn in das Allerheiligste führen.

Warum nur der Traum?

Wir wissen, welche wichtige Rolle er bei Novalis spielt. „Der Traum ist oft bedeutend und prophetisch" sagt eins der Fragmente. Heinrich von Ofterdingen nicht nur, auch sein Vater kamen vom Traum zur Liebe, als wäre nur der Weg des Traumes, die träumende Sehnsucht fein genug, die

---

[50]) Trömner. S. 50. [51]) S. 79 f.

Liebe zu finden. So ist Liebe gleichsam die Erfülling eines Traumes, selbst Traum und — Erinnerung: „Liebe Mathilde, sagte Heinrich nach einem langen Kusse, es ist mir wie ein Traum, dasz du mein bist. Mich dünkt, sagte Mathilde, ich kennte dich seit undenklichen Zeiten." [52])

So ist bei Novalis eben der Traum das „Vorstadium der Liebe." [53]) Aber mehr: wir denken an Sophie von Kühn; wir denken an Novalis' Todessehnsucht. Und wo nun „der Traum als zeitweise Befreiung der Seele von den Schranken des Körperlichen, als Entfaltung ihres eigensten innersten Wesens, als Naturseelenwirkung" [54]) gilt, da wird es begreiflich, dasz Hyazinth im Traume nur die Wahrheit, die ewige Liebe fand. . . .

Und wo die Liebe die Erfüllung des Traumes, der Traum aber das Leben bedeutet, da ist die Liebe Erfüllung des Lebens:

„Welten bauen genügt nicht dem tiefer langenden Sinne,
Aber ein liebendes Herz sättigt den strebenden Geist."

Die Poesie aber endlich ist das Allumfassende. „Du", sagt Heinrich zu Klingsohr, dem Vertreter der Poesie, „Du bist ja der Vater der Liebe." —

Wenn wir aber schlieszlich lesen: „Die Liebe ist der Endzweck der Weltgeschichte — das Amen des Universums", dann denken wir noch einmal an Schillers Theosophie, wo doch auch das heilige „Liebet euch unter einander" als höchstes Ziel der „schwachen Menschheit" verkündet wird.

---

[52]) H. v. Oft. Kap. 8. [53]) Schier, S. 83. [54]) Ebda. S. 121.

III.

DAS RELIGIöSE ELEMENT.

„Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
Die du mir nennst. — Und warum keine? Aus
Religion". Schiller. Votivtafeln.

Erzogen in „altschwäbischer Frömmigkeit", von einem Vater, ernst und streng, der naiv betete: „Gib, dasz ich alles tue, was recht ist"; von einer sanft religiösen Mutter, die mit einfach-schönen Erzählungen das fromme Gefühl ihrer Kinder vertiefte; dann unter der Aufsicht des Pastors Moser, wurden dem Knaben Schiller schon in zartester Jugend Tugend und Religion eingeprägt, und manche liebliche Anekdote erzählt uns von der kindlichen Andacht des Knaben. Bibel und Gesangbuch bildeten seine erste Lektüre. Die Sprache der Bibel war dem Vater wie dem Sohne eigen.

Wir kennen diese deutsche Frömmigkeit, die sich so gern ergeht in frommen Sprüchen und biblischem Pathos; die sich so nichtig und demütig gehorsam fühlt nicht nur ihrem Gotte, sondern auch den von Gott gestellten Vorgesetzten gegenüber; die aber diesen heiligen Gehorsam auch von den Untergebenen, an allererster Stelle von den Kindern mit alt-testamentischer Strenge fordert. So vernehmen wir denn auch, wie noch in späteren Jahren der alte Schiller dem Sohne in diesem Tone schreibt und sich erbietet, „ihn die Wege Gottes zu leiten."

Den Sohn, der sich schon als Kind im Predigen versuchte, zum Pfarrer ausbilden zu lassen, war ein Herzenswunsch der Eltern, und die Pflicht des Gehorsams kam dem Vater schwer an, als der Herzog anders bestimmte. Am 17. Januar 1773 wurde Schiller in der Militärakademie aufgenommen. Für seine weitere Ausbildung sorgte der herzogliche Schulmeister, dem „die Interessen des Despotismus und der

Willkür (eins waren) mit der Sache der Religion und der Tugend, in deren Namen er allezeit strafte." [1]) Da nun hatten die Zöglinge in Schulaufsätzen und Festreden hinreichend Gelegenheit, über Religion und Tugend nachzudenken und mit Fergusons Glückseligkeitslehre sich die Zufriedenheit mit ihrem Schicksal einzuprägen. Wichtig sind die Antworten, welche Schiller auf die Fragen gab, die der Herzog den Zöglingen im Jahre 1774 vorlegte. Es handelte sich u.a. dabei um die Charaktereigenschaften und Lieblingsneigungen der Schüler. [2]) Schillers Eingabe ist religiös, nicht nur was das biblische Pathos des Stils anbetrifft, sondern auch in Bezug auf den Inhalt, wenn er schonend seine Mitschüler behandelt, wenn er die Pflichten gegen Gott als die höchsten und die alle anderen umfassenden verehrt, schlieszlich aber auch, wenn sich jetzt, wo er das Studium der Rechte bereits angenommen hat, noch herausstellt, wie er in seinem Herzen fühlt und denkt: wie er sich glücklich schätzen würde, als Gottesgelehrter Fürst und Vaterland dienen zu können.

Ein wahrhaft gläubiger Christ war Schiller auch dann noch, als er schon zum Studium der Medizin übergetreten war. Die Religion war ihm alles, und tief muszte es ihn schmerzen, als sein Mitschüler Boigeol und namentlich sein Freund Scharffenstein die Wahrheit seiner religiösen Empfindungen bezweifelten. Religiös gestimmt aber waren die Briefe, die er ihnen aus der Fülle seines tief verletzten Herzens schrieb. David und Jonathan sind ihm das Ideal wahrer Freundschaft. Gott soll Richter sein zwischen seinem Freunde und ihm, und beide Briefe schlieszen mit einem Blick in die Ewigkeit. Im Himmel wird er edele Herzen finden, so tröstet er sich über den Verlust des Freundes. Und der Brief an Boigeol endet mit der Hoffnung, dasz in einer bessern Welt sich vielleicht diejenigen sogar in „freund-

---

[1]) Minor. I. S. 85. [2]) Ebda. S. 103 ff.

licher Umarmung" umfangen, die hier keine Freunde waren.

Auch die Dichtung verfehlte nicht ihren Einflusz auf den jungen Schiller. Da ist an allererster Stelle zu bemerken, wie die schwäbische Dichtung überhaupt eine religiöse war. „Gott in den Wundern und Schrecken der Natur zu verherrlichen, wie die deutsche Dichtung seit den Zeiten Brockes', der Bremer Beiträger und Klopstocks gewohnt war, wird der unaufhörliche Inhalt der schwäbischen Dichtungen und Predigten". [3]) Poesie und Religion waren für Schiller denn auch eins, und neben der Lutherischen Bibel bildeten Haller, Klopstock und Uz, der Lieblingsdichter der Mutter, seine Lektüre.

Wie verhält es sich schlieszlich mit Schillers eigener Jugenddichtung? Mit Recht behauptet Minor, [4]) Schillers dichterische Begeisterung entstamme seiner religiösen Anlage. Wir denken dabei an allererster Stelle an sein erstes, selbständiges, deutsches Gedicht vor dem Konfirmationstage, dem vollwichtigen Tage, da er durch Gottes Gnade in der Erkenntnis der seligmachenden Religion soweit gekommen ist, dasz er den Bund seiner Taufe aus eigenem Munde mit Gott bekräftigen soll, wie er seiner Taufpatin schreibt. [5]) Wir denken an die anderen Gedichte in dramatischer, epischer oder lyrischer Form: die Christen, Absalon, Moses, An die Sonne, die alle aufs engste mit seinen jungen, tiefen, religiösen Empfindungen zusammenhängen.

Aber auch andere als blosz geistliche Töne drangen allmählich, jedoch unaufhaltsam durch die Mauern der Akademie: Gerstenberg, Lessing, Goethe... und Abel selbst war es, der 1775—76 seine Schüler mit Shakespeare bekannt machte. Dann folgten Klinger und Leisewitz, und der Sturm und Drang und die Freiheitssehnsucht bemächtigten sich zündend jener unnatürlich von der Welt abgesonderten

---

[3]) Minor. S. 129. [4]) Ebda. S. 71. [5]) An Frau Stoll, 21. April 1772.

Jünglinge... Zwar wurzelt die Ode „der Abend" noch völlig im Religiösen:

„Jetzt schwillt des Dichters Geist zu göttlichen Gesängen;
Lasz strömen sie, o Herr! aus höherem Gefühl,
Lasz die Begeisterung die kühnen Flügel schwingen,
Zu dir! zu dir! des hohen Fluges Ziel..."

Aber im „Eroberer" dröhnt es mächtig wie Auflehnung und Hasz und Lechzen nach endlicher Befreiung:

„Dir, Eroberer, dir schwellet mein Busen auf,
Dir zu fluchen den Fluch glühenden Rachedursts".

Auch hier fehlt freilich das Religiöse nicht. In gewaltigen Worten mahnt der Dichter den Eroberer an den jüngsten Tag, wo die „Donnerposaun Gottes" die Auferstehung gebietet. Aber das jedenfalls unwahre Gefühl, woraus diese Kraftode entstand, war doch ein anderes. Zudem ist das religiöse Element auch nicht rein gehalten: biblische Bilder wechseln störend mit griechischer Mythologie, eine Folge der unwahren Ueberschwenglichkeit.

Allein wie dem auch sei, wichtig genug ist es, zu bemerken, wie mit Schillers Denken und Dichten eine Veränderung vorging. Mit dem Denken entstanden die Zweifel mit ihren Exzessen von düsterster Schwermut neben frechster Verhöhnung. Es ist eben das qualvolle hin und her Schwanken der Seele; es ist der Kampf zwischen Altem und Neuem, der herrliche, jugendliche Kampf mit dem ewig Gestrigen, mit dem „Gemeinen",

„Was immer war und immer wiederkehrt,
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten!"

Aber siegreich ist Schiller aus diesem Kampf hervorgetreten: denn

„hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine".

Das gilt auch in dieser Beziehung. „Was alle bändigt", Schiller hat es von sich geworfen; nicht das tiefe, reine, religiöse Gefühl, aber das Enge, das Beschränkte und Be-

schränkende, das Vernunftwidrige, dás hat er abgestreift, um aus reinster Religion sich zu keiner Religion zu bekennen. „Er wird den Bruch mit dem Glauben seiner Eltern nicht leicht, nicht ohne Schmerz vollzogen haben", sagt Weltrich,[6]) „aber dem Bruch mit der christlichen Dogmatik entzieht sich kein logisch klarer, kein einheitlich denkender Kopf, und wir sehen Schiller, nachdem er einmal frei zu denken gelernt hatte, sehr bald mit pointierter Schärfe die Rechte der Vernunft verfechten". Der Durchschnittsmensch mag gläubig sein, vielleicht aus Gleichgültigkeit, vielleicht aus Gewohnheit, denn „die Gewohnheit nennt er seine Amme". Er denkt nicht, fragt nicht, will nicht wissen, wagt sich nicht an die Kritik heran, die ihm von vornherein als sündhaft, frevelhaft verleidet wird. Aber es gibt eine andere Gruppe, die da nicht stehen bleibt, wo der Zufall der Geburt sie hingeworfen, es sei denn „aus Einsicht, Gründen, Wahl des Bessern", wie Saladin sagt. Das sind die freien Denker, die Gefürchteten, die Verfolgten. Darum stellt die Inquisition dem Prinzen Karlos nach. Denn:

„Sein Herz entglüht für eine neue Tugend,
Die, stolz und sicher und sich selbst genug,
Von keinem Glauben betteln will. — *Er denkt!*"

(II. 10).

Und zu dieser Gruppe gehörte auch Schiller. Was waren seine Anregungen? Wer war der „Raphael", der ihn denken gelehrt hatte?... Die Akademie selbst, die zur Freiheit reizte?... Der Tod des jungen Weckherlin, wodurch er den ihm unbegreiflichen „Miszklang auf der groszen Laute" der Weltharmonie empfand?... Ferguson, der lehrte, dasz Tugend und Glückseligkeit eine persönliche Eigenschaft seien?... Rousseau, „der aus Christen Menschen wirbt",

[6]) S. 235. Vergl. auch das Gedicht „Einem jungen Freunde, als er sich der Weltweisheit widmete":

„Fühlst du dir Stärke genug, der Kämpfe schwersten zu kämpfen,
Wenn sich Verstand und Herz, Sinn und Gedanken entzwein?" etc.

und durch Christen fällt? Denn, „ihr Stolz ist: Christen sein, nicht Menschen", wie Lessing lehrte...

Ich wiederhole, nicht gegen die reine Religion, die gepriesene „Himmelstochter" eiferte der kühne Stürmer und Dränger, sondern gegen „verderbengeifernde Imane", gegen Vorurteil, Nacht und Dummheit und Eigennutz. Das Gedicht an Rousseau gehört der Anthologie an. Ich nenne noch aus dieser Jugendsammlung. „Die Pest": auch das Furchtbare preist in seiner gräszlichen Grösze die Allmacht Gottes; die „Hymne an den Unendlichen": die „ungeheure Natur" ist Jehovahs Spiegel, Orkan und Gewittersturm verkünden „Zebaoths Namen"; und „Die Grösze der Welt", wo „religiöse Stimmung und schweifender Erkenntnistrieb sich verbinden". [7])

Aber noch ein anderes Gedicht gehört der Anthologie an: „Die Freundschaft", und damit lenken wir, wieder von einer andern Seite in die „Philosophischen Briefe" ein. Etwas von dem innern Kampfe zwischen dem alten Glauben und der neuen Idee finden wir auch hier, namentlich im ersten Juliusbrief. Da klagt der Dichter, wie „Raphael" ihm den alten Glauben gestohlen habe, der ihm, wie so vielen, vielen andern, Frieden gegeben habe. Zweimal stand er vor dem Bette des Todes, und zweimal hat er die Wunderwirkung der Religion geschaut: die Hoffnung des Himmels siegend über die Schrecknisse der Vernichtung. Aber nun hat Raphaels kalte Weisheit die Begeisterung für diesen herrlichen Glauben gelöscht: er hat ihn *denken* gelehrt. „Wenn das Gebäude der Welt eine Vollkommenheit des Schöpfers ist, so fehlte ihm ja eine Vollkommenheit vor Erschaffung der Welt? Aber eine solche Voraussetzung widerspricht der Idee des vollendeten Gottes, also war keine Schöpfung — Wo bin ich hingeraten... Ich gebe den Schöpfer auf, sobald ich an einen Gott glaube. Wozu brauche ich

---

[7]) Weltrich. S. 525.

einen Gott, wenn ich ohne den Schöpfer ausreiche?" Und doch einmal hatte er ja wirklich daran geglaubt, dasz Gott die Geister erschaffen hätte, weil er freundlos gewesen wäre, Mangel gefühlt hätte, Mangel an Liebe! . . . Und jetzt ist ihm keine andere Wahrheit geblieben, als was die Vernunft erkennt. Aber „die Vernunft ist eine Fackel in einem Kerker". Dann legt Julius dem Freunde das ganze System seiner jugendlichen Philosophie vor, damit dieser ihn trösten könne, Balsam giesze in seine brennende Wunde.

Wie das Universum ein Gedanke Gottes ist, so sucht er überall hinter den Dingen das denkende Wesen, so liest er die Seele des Künstlers in seinem Apoll, — und so empfindet er die Allgegenwart Gottes, pantheistisch: die Natur ist eine Emanation Gottes, „ein unendlich geteilter Gott". Ziel des Menschen ist, durch Betrachtung der Unendlichkeit, der Vollkommenheit, diese Eigenschaften in sich aufzunehmen, d.h. selbst vollkommen zu werden. Mit den Worten Christi: „Seid vollkommen, wie euer Vater im Himmel vollkommen ist", schlieszt die eigentliche Theosophie und auch der wohl später hinzugefügte Abschnitt endet mit denselben Gedanken: „*eine* Wahrheit ist es, die gleich einer festen Achse, gemeinschaftlich durch alle Religionen und alle Systeme geht — „Nähert euch dem Gott, den ihr meinet!"

Dann antwortet Raphael—Körner, der Kantianer, und redet von den Grenzen der menschlichen Erfahrung, wodurch das geheimnisvolle Innere der Natur uns nie enthüllt werden könne. Besonders richtet er sich dann gegen zwei Punkte: gegen das „träge Anstaunen fremder Grösze", das kein höheres Verdienst sein könne, und gegen die religiös gestimmte Kunstidee Schillers. Einmal sei es nicht die höchste Bestimmung des Menschen, den Geist des Weltschöpfers in seinem Kunstwerk zu ahnen, und dann gebe es überhaupt einen Unterschied zwischen dem Universum und dem vollendeten Werk eines menschlichen Künstlers,

und zwar: *Leben und Freiheit* im grösten möglichen Umfange, sei das Gepräge der göttlichen Schöpfung, während der Künstler despotisch über den toten Stoff herrsche.

Damit schlieszen die „Philosophischen Briefe". Aber aus Schillers Antwort vom 18. April 1788 geht hervor, dasz er nicht mit dem Freunde einverstanden war. *Leben und Freiheit* sollten auch die Merkmale der menschlichen Kunst sein. Und wenn wir wissen, wie Schiller seine Ideen tief und treu mit sich führte, Jahre hindurch, und wenn wir dann hören, wie er später die Schönheit definiert als „Freiheit in der Erscheinung", und noch später spricht von „lebender Gestalt", dann dürfen wir wohl behaupten, dasz das die bewuszte oder unbewuszte Fortsetzung früherer Gedanken ist; m. a. W. *Schillers Schönheitslehre wurzelt in seinem moralisch-religiösen Gefühle.*

Schiller hatte sich inzwischen aus dem orthodox-konfessionellen Glauben zu einem allgemeinen Religionsgefühl emporgehoben und von dieser freien Höhe betrachtete er nunmehr die Wirkungen desjenigen, was man im allgemeinen „Religion" nennt, und verglich sie mit denen der Kunst, des Geschmacks.

Die Religion wird,[8]) nach der gewöhnlichsten, gangbaren Auffassung, als eine notwendige, als die festeste Säule des Staats betrachtet. Von einer Trennung von Staat und Kirche kann bei Schiller gar keine Rede sein. Die Religion ist dem Staat unentbehrlich. Ihre moralischen Gesetze ergänzen die unzulänglichen, schwankenden staatlichen Vorschriften. Und eine solche moralische Ergänzung bildet auch die Bühne. „Religion wirkt im Ganzen mehr auf den sinnlichen Teil des Volks". Ihre Kraft ist dahin, wenn ihr das Sinnliche entnommen wird, wenn man ihre Bilder von Himmel und Hölle zernichtet, die doch tatsächlich „nur Gemälde der Phantasie, Rätsel ohne Auflösung, Schreckbilder und

---

[8]) In der Mannheimer Rede 1784.

Lockungen aus der Ferne" sind. Man erkennt den freien, reinen Blick des jungen Denkers, der von seiner Höhe auf die Masse und die in ihr und auf sie wirkenden Kräfte niederschaut.

Neben dieser Schilderung der vagen, religiösen Elemente treten die Wirkungen des Dramas schärfer und reeller in den Vordergrund, denn hier ist „Anschauung und lebendige Gegenwart", wo alle menschlichen Eigenschaften „faszlich und wahr" vorgeführt werden.

Wie Schillers Ideen überhaupt sich wenig änderten, so blieb ihm auch der moralische Nutzen der Religion in ihrem äuszerlichsten und gröbsten Sinne derselbe. In der Abhandlung „Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten" (1793) hat er „nicht ohne Absicht Religion und Geschmack in eine Klasse gesetzt". Durch beide sind wir verpflichtet, unsere Leidenschaften zu beherrschen; an ihren beiden „starken Ankern" soll zur Sicherheit das Wohl des Menschengeschlechts befestigt sein. Beide, Religion und Geschmack, sind aber nur im Stande, *ein Surrogat der wahren Tugend* hervorzurufen; können nur dazu dienen, „die Legalität zu sichern, wo die Moralität nicht zu hoffen ist", m. a. W. das Sittliche steht selbständig gegenüber dem Religiösen; die Tugend war vor der Religion, die Tugend besteht auch ohne die Religion. [9])

Aber wie erhebt sich dann wieder das reine, christlich-religiöse Gefühl, wenn Schiller es in Bezug auf die tragische Kunst mit dem griechischen vergleicht. [10]) Was uns in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne unangenehm berührt, das ist, nach Schiller, eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal. Aber dieses demütigende und

---

[9]) Kant (Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen) spricht von „adoptierten" und „schönen Tugenden". Auch er betont die Selbständigkeit des Sittlichen neben dem Religiösen. [10]) „Über die tragische Kunst". XI. S. 344.

kränkende Gefühl verschwindet, wo die „Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewusztsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert". [11]) Aber, heiszt es dann weiter, „zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen soweit voranleuchtete". Und doch bedauert Schiller es, dasz wir darauf verzichten müssen, griechische Kunst je wieder herzustellen, denn auch jetzt wieder seien der philosophische Genius des Zeitalters und die moderne Kultur überhaupt der Poesie nicht günstig! Nur auf die tragische Kunst, welche mehr auf dem Sittlichen ruhe, wirkten diese beiden Elemente weniger nachteilig, setzt Schiller sehr vorsichtig hinzu. Das ist auffallend, nachdem er einige Zeilen vorher von der neuern Kunst unter dem Einflusz der „geläuterten Philosophie" schlechthin die Erfüllung der „höchsten Forderung" erwartete!

Inzwischen befinden wir uns schon tief in Schillers griechischer Periode. Schon früher, 1788, hatte er in den Göttern Griechenlands den Unterschied zwischen griechisch-religiöser Kunst und christlicher Lebensauffassung dichterisch ausgeführt. Das Gedicht ist mehr als eine blosze Griechenverehrung und etwas ganz Anderes als die „Stolbergische Sottise" darin zu sehen glaubte: eine Gottesleugnung. In der griechischen Mythologie nähere sich das Menschliche überall dem Heiligen, sagte A. W. Schlegel. [12]) Und diese Erhebung, d.h. das rein Religiöse lesen wir in den Göttern Griechenlands. „Die Sehnsucht nach dem Höchsten und Ewigen" fanden auch Karoline und Lotte darin, und die Broschüre des Pfarrers von Winterthur, „eines schwärmerischen Christen", der Schiller lebhaft gegen Stolberg ver-

---

[11]) Leibnitzische Gedanken! [12]) Ath. 1798. II. S. 53.

teidigte, fand, „dasz alles was (Schiller) an den griechischen Göttern herausgehoben hätte, das Bedürfnis einer edeln, empfindsamen Seele sei". [13])

Diese religiöse Sehnsucht nach dem Unendlichen, nach dem Ewigen, die auch Fr. Schlegel in ihm zu schätzen wuszte, war ein Element von Schillers Rückkehr zur Antike. Suchte er einerseits das Schönheitsideal bei den alten Griechen, so waren ihm andererseits ihre Götter und Helden Symbole des Groszen, des Erhabenen, des Göttlichen überhaupt, das er so sehr vermiszte in der platten Nüchternheit einer herzlosen Aufklärung. Von einer Empfindung, wie die Griechen sie hatten, kann natürlicherweise keine Rede sein. Schiller selbst hat den Unterschied erkannt: die Griechen empfanden naiv; er fühlte sentimentalisch; ihm blieb nur die Sehnsucht. Wo er sich aber allzu tief in das antike Ideal hineinbohrte, da verleugnet er sich selbst und die Wahrheit. Wir können ihn anstaunen, aber begreifen werden wir ihn nicht. „Diese unbedingte Rückkehr zur Antike", sagt Hettner sehr richtig, [14]) „jetzt nachdem uns eine Kluft von mehr als zwei Jahrtausenden von ihr trennt, ist ein Widerspruch, ein prinzipielles Unding." In jenem Brief an Körner vom 25. Dez. 1788 sagt Schiller aber selbst: „Die Götter der Griechen, die ich ans Licht stelle, sind nur die lieblichen Eigenschaften der griechischen Mythologie in e i n e Vorstellungsart zusammengefaszt". — „Vorstellungsart": dás ist Schillers Antikisieren. Das Innere, das Wahre läszt sich aber nicht verleugnen, und interessant ist es, wie es immer wieder zum Durchbruch kommt, das wirkliche Sein durch den schönen Schein, aber auch nur den Schein einer Griechennachahmung.[15])

Ebensowenig wie A. W. Schlegel Katholik sein wollte,

---

[13]) An Körner. 28. Mai 1789. [14]) R. S. S. 89. [15]) Wie z.B. sehr prägnant in dem Distichon:

„Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel;
Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht".

wenn er auch dichterisch den katholischen Glauben verherrlichte, ebensowenig war Schiller ein Anbeter der olympischen Götter, und ebensowenig war auch er katholisch, wo er „katholisierte". Sein wahres Verhältnis zum Katholizismus soll man nicht so sehr suchen in der Jungfrau von Orleans, oder in der Maria Stuart, als vielmehr im Geisterseher, im Don Karlos, oder in dem Brief an Reinwald vom 14. April '83. Da schreibt er Folgendes: „Auszerdem will ich es mir in diesem Schauspiel zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen, und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen. Ich will .... einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoszen."

Was die beiden andern Stücke anbetrifft, so möchte ich fragen, kann hier wohl von einer „prédilection d'artiste" Schillers für den Katholizismus die Rede sein? Frantzen hat schon richtig erkannt[16]), dasz die Beicht- und Kommunionsszene des 5. Aktes der Maria Stuart „ein durch die Sachlage gegebenes, willkommenes Mittel, die Katharsis der Heldin auf der Bühne anschaulich zu machen" ist. Ueberdies ist die ganze Szene im Wesentlichen sehr wenig katholisch, sondern vielmehr eine von Schiller frei umgemodelte religiöse Zeremonie.

Was die Figur Mortimers anbelangt: auch hier ist von einer prédilection Schillers für den Katholizismus keine Rede. Die hätte Schiller besser einer andern Person in den Mund legen können, als dem listigen, schleichenden Wüstling Mortimer! Höchstens könnte man reden von einer prédilection *Mortimers* für den Katholizismus, obgleich ich glaube, dasz seine prédilection für die schöne, bezaubernde Königin gröszer ist! [17]) Noch einige Stellen möchte ich erwähnen, wo Schiller den Katholizismus nicht von der

---

[16]) Neophilologus. I. S. 115. [17]) Auch sein Tod ist „ein wahrer Liebestod, in dem die irdische Maria sich mit der himmlischen vermischt". Ebda. S. 117.

schönsten und edelsten Seite beleuchtet hat. Zwölf edle Jünglinge, erzählt Mortimer (I. 6.), haben das Sakrament darauf empfangen, Maria Stuart mit starkem Arm aus ihrem Gefängnis zu führen. Näheres darüber findet sich III. 6. Ich zitiere die Stelle, worum es sich handelt.

Mortimer: Hört, was beschlossen ist. Versammelt hab' ich
In heimlicher Kapelle die Gefährten;
Ein Priester hörte unsre Beichte an,
Ablasz ist uns erteilt für alle Schulden,
Die wir begingen, *Ablasz im voraus*
Für alle, die wir noch begehen werden.
Das letzte Sakrament empfingen wir,
Und fertig sind wir zu der letzten Reise:

Maria: O, welche fürchterliche Vorbereitung!

Mortimer: Dies Schlosz ersteigen wir in dieser Nacht,
Der Schlüssel bin ich mächtig. Wir ermorden
Die Hüter, reiszen dich aus deiner Kammer
Gewaltsam; sterben musz von unsrer Hand,
Dasz niemand überbleibe, der den Raub
Verraten könne, jede lebende Seele.

Maria: Und Drury, Paulet, meine Kerkermeister?
O, eher werden sie ihr letztes Blut —

Mortimer: Von meinem Dolche fallen sie zuerst!

Maria: Was? Euer Oheim, euer zweiter Vater?

Mortimer: Von meinen Händen stirbt er. Ich ermord' ihn.

Maria: O, blut'ger Frevel!

Mortimer: *Alle Frevel sind*
Vergeben im voraus. Ich kann das Aergste
Begehen, und ich will's.

Maria: *O, schrecklich, schrecklich!*

Mortimer: *Und müszt' ich auch die Königin durchbohren,*
Ich hab' es auf die Hostie geschworen.
Was ist mir alles Leben gegen dich
Und meine Liebe

— Ich achte nichts mehr! Eh' ich dir entsage,
Eh' nahe sich das Ende aller Tage.
etc.

Dann regt Mortimer sich auf in glühendster Sinnlichkeit, dasz Maria die Hilfe Gottes und seiner Heiligen gegen den Wollüstling anruft, dem Ablasz im voraus erteilt wurde für alle Sünden, die er noch begehen sollte! —

Sogar in der groszen Szene I. 6., wo Mortimer über den Katholizismus schwärmt, findet sich Unkatholisches, nämlich die Lehre,

„Dasz (des Menschen) Augen sehen müssen, was
Das Herz soll glauben".

Geradezu anti-katholisch aber ist der Seitenhieb von „der Verstellung schwerer Kunst", die man dem Proselyten mit Erfolg beigebracht hat! —

Dasz wir in der Jungfrau von Orleans katholische und biblische Elemente finden, ist ganz natürlich und dem Gegenstande gemäsz. Von einer katholischen Tendenz zu reden in dieser Schicksalstragödie, wo das Wunder herrscht und der naivste Aberglaube, wäre jedoch durchaus ungereimt. Dazu hätte Schiller wahrlich einen bessern Stoff finden können als diesen, bei dem er, der abgesagte Feind der Inquisition, Bücher über Hexenprozesse zu Rate zog! [18])

Romantisieren ist noch nicht katholisieren. Das gilt auch für die Maria Stuart. Nein, bei dem Kantianer Schiller, der auch die Religion, den „Kirchenglauben" innerhalb der Grenzen der bloszen Vernunft betrachtete, [19]) erwarte man keine Vorliebe für den Katholizismus! Zeitlebens hat er vielmehr die tiefste Abneigung des freien Denkers gegen jedes Dogma bekundet. Mit grösztem Interesse las er die „History of the Popes" von Archibald Bower, „der selbst Jesuit war,

---

[18]) An Körner 13. Juli 1800. „Sei doch so gut mir, wenn Du kannst, einige Hexenprozesse und Schriften über diesen Gegenstand zu verschaffen. Ich streife bei meinem neuen Stück an diese Materie", etc.

[19]) Vergl. an Körner 28. Febr. 1793.

und der, indem er sich von den Grundfesten des Pabsttums aus den Quellen zu unterrichten suchte, auf diesem Wege, wo er sich in seinem Glauben zu befestigen meinte, das Gegenteil gefunden hat, und der nun seine Gelehrsamkeit gegen das Pabsttum anwendet".[20]) In eben dieser Schrift mag er wohl die Bekanntschaft mit dem heiligen Bernhard gemacht haben, wie er an Goethe schrieb.[21]) Und was dem Denker, dem Strebenden am meisten zuwider war, das geht klar genug aus diesem Briefe hervor: „Er (Bernhard von Clairvaux) haszte und unterdrückte nach Vermögen alles Strebende, und beförderte die dickste Mönchsdummheit", etc.[22])

Gegen das dumpfige Mönchswesen des Mittelalters richtet sich auch das Lied „Die vier Weltalter". Es scheint, dasz Schiller sich hierin ursprünglich Ausfälle gegen die christliche Religion überhaupt hatte zu Schulden kommen lassen. Körner macht ihn darauf aufmerksam,[23]) und scheidet das Christentum in seiner ursprünglichen Reinheit von derjenigen Religion, „die in ihrer Ausartung eine Störerin der Freude ist". Schiller erklärte Körners Einwendung für gegründet;[24]) er habe aber vorzüglich die betreffende Stelle gemeint, als er geschrieben habe, dasz dem Gedicht noch die letzte Hand gefehlt hätte. Wir lesen jetzt noch die Zeile: „Der Mönch und die Nonne zergeiszelten sich".[25]) Aber eine Stelle gegen die reine christliche Religion findet sich nicht mehr. Das wäre auch, wie jener Brief vom 18.

[20]) An Goethe, 10. März 1802. [21]) 17. März 1802. [22]) Luthers Urteil: „Ist jemals ein gottesfürchtiger und frommer Mönch gewesen, so war's Sankt Bernhard, den ich allein viel höher halte, denn alle Mönche und Pfaffen auf dem ganzen Erdboden". [23]) 10. Febr. 1802. [24]) 18. Febr. 1802.

[25]) Man vergl. was Kant von diesen Miszbräuchen sagt in den „Beobachtungen", II. „Unnatürliche Dinge, in so ferne das Erhabene darin gemeint ist, ob es gleich wenig oder gar nicht angetroffen wird, sind *Fratzen*". Als Beispiele werden u. a. angeführt: „Klöster und dergleichen Gräber, um lebendige Heilige einzusperren, sind *Fratzen*. — Casteiungen, Gelübde und andere Mönchstugenden mehr, sind *Fratzen*", etc.

Februar schon zeigt, ganz gegen Schillers eigenes Gefühl gewesen, das immer religiös, auf allgemein christlicher Grundlage beruhend, geblieben ist.

Seinen Glauben verkündet er in schwungvollen Rhythmen: der Mensch ist frei, die Tugend besteht,

„Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt,
Wie auch der menschliche wanke".

Neben diesen Worten des Glaubens aber stehen die Worte des Wahns. Schiller ist jetzt nicht mehr eudämonistisch: das buhlende Glück,

„Dem Schlechten folgt es mit Liebesblick;
Nicht dem Guten gehöret die Erde".

Und die Wahrheit, sie wird dem irdischen Verstande nie erscheinen, aber dennoch ist sie; das Schöne, das Wahre besteht dennoch, allein: „es ist in dir, du bringst es ewig hervor". Das ist der „himmlische Glaube", den man sich treu bewahren soll. Hier redet das Herz, das Gefühl. Fühlen auch soll man den Gott, den man denkt; nur dann ist er ganz unser.

An der Unsterblichkeit scheint Schiller schon in seiner Jugend gezweifelt zu haben: „Nimmer gibt das Grab zurück", klagt der Dichter der Leichenphantasie. Und das Distichon „Unsterblichkeit" weist auf „das Ganze" hin: „Leb' im Ganzen! Wenn du lange dahin bist, es bleibt". Allein in unserem Herzen lebt doch eine tröstende Hoffnung:

„Noch köstlicheren Samen bergen
Wir trauernd in der Erde Schosz,
Und hoffen, dasz er aus den Särgen
Erblühen soll zu schönerm Los". [26])

Ja, die Hoffnung wird mit dem Greis nicht begraben:

„Denn beschlieszt er im Grabe den müden Lauf,
Noch am Grabe pflanzt er — die Hoffnung auf". [27])

---

[26]) Das Lied von der Glocke. [27]) Hoffnung.

Dieser Hoffnung entspricht die Sehnsucht nach dem Unendlichen, dem Unerreichbaren. Mutig, begeistert fährt der Jüngling aus: „still, auf gerettetem Boot, treibt in dem Hafen der Greis". Nach der Unendlichkeit streben wir, „doch mit dem engesten Kreis' höret der Weiseste auf".

Anschauung des Groszen soll uns selbst gröszer machen, wie die Peterskirche in ihrer Unermeszlichkeit. Der Triumphbogen aber ist gleichsam das Symbol des Unendlichen. — Unendlichkeit, Vollendetsein, dem Höchsten gleich sein ist unsere Aufgabe. Es ist derselbe Gedanke, mit dem die Theosophie des Julius schlieszt, dieselbe ewige Sehnsucht...

Sehnsucht: der ureigenste Trieb des Menschengeschlechts. Der in der ganzen Schöpfung liegende, immer wirkende Trieb nach Entwicklung, nach Fortbildung ist in dem Menschen als Sehnsucht bewuszt geworden. Und wer fühlt diese Sehnsucht intensiver, als eben der Dichter, „von feinerem Stoff als viele". [28]) Sehnsucht ist die Verbindung des Menschen mit dem Unerreichten, dem Uebermenschlichen, dem Göttlichen. Sehnsucht ist das Wesen jeder Religion; Sehnsucht auch war die Religion der Romantiker.

Für Jakob Böhme war diese Sehnsucht Uranfang des Universums, der „Ungrund", das „mysterium magnum", worin der Wille ruht, der sich selbst begehrende Wille. Und wenn das Begehren sich im Spiegel der Weisheit erblickt, dann wird 's Imagination. Und durch Begehren und Imagination endlich gebiert der Wille die Welt. Aber auch in der Welt wirkt die göttliche Sehnsucht weiter als schaffender Naturtrieb. Daher kann Böhme dem Menschen zurufen: „Wenn du die Tiefe und die Sterne und die Erde ansiehest, so siehest du deinen Gott, und in demselben lebst und bist du auch, und derselbe Gott regiert dich auch..." So ist die

[28]) An Boigeol 1778.

ganze Schöpfung die sichtbar gewordene Sehnsucht Gottes: „das Sehnen macht die Kraft materialisch".

Die Imagination, die göttliche Phantasie, die beseelte Natur, die Sprache, in ihrer Poesie ein letzter Rest des paradiesischen Lebens, — das waren Gedanken, die so ganz dem Gefühl der Romantiker entsprachen und daher in heller Begeisterung aufgenommen wurden.

Tieck hat Böhme in die Romantik eingeführt. Schon sehr früh soll er selbst mit dem alten Mystiker bekannt geworden sein und dessen Einflusz erfahren haben. Nach Ederheimer [29]) trägt der schon 1792 vollendete „Abdallah" deutlich Böhmesches Gepräge. Ich glaube aber, dasz der Verfasser diese Jugendeindrücke überschätzt. Er führt einige Belege für seine Behauptung an, die Omar als Träger der Böhmeschen Theosophie erweisen sollen. An allererster Stelle bemerke ich aber, dasz die meisten der genannten Ideen in Gedanken, oder sogar im Wortlaut sich auch in Schillers Philosophischen Briefen und in der Anthologie finden. Man vergleiche folgende Parallelen:

Die von Ederheimer angeführten Belegstellen aus „Abdallah".	SCHILLER.
„Die Weisen der Welt sehen mit Verachtung auf sie (nämlich die, welche die Natur phantastisch betrachten) herab, und der Weisere klagt sie nicht ihrer Blindheit wegen an, er greift dreist an die Handhabe der Natur, er hat die verborgenen, aber einfachen Gesetze gesehen und er ist Herr der Welt. . . . ."	„Viele unserer denkenden Köpfe haben es sich angelegen sein lassen, diesen himmlischen Trieb (der phantastischen Naturliebe) aus der menschlichen Seele hinwegzuspotten. . . . ." (Liebe).
„Eine grosze *Schwungkraft* belebt die *Unendlichkeit.* Alle	„*Geisterreich und Körperweltgewühle* Wälzet eines Rades

[29]) S. 26 ff.

Kräfte weben und wirken durcheinander von Ewigkeit berechnet, *die treibende Gewalt* ermattet nie, das Leben flieszt durch alle Pulse der Natur und so geht das grosze Werk den allmächtigen Gang."

Schwung zum Ziele....

War's nicht *dies allmächtige Getriebe*....

(Die „Schwungkraft", die „treibende Gewalt" ist die Liebe).

„Jüngling, was wir gut, was wir böse nennen, verschwimmt in ein Wesen, alles ist nur ein Hauch, ein Geist wandelt durch die Ganze Natur und ein Element wogt in der Unermeszlichkeit — und dieses ist Gott!"

„Die ganze Schöpfung zerflieszt in seine Persönlichkeit" (nämlich desjenigen, der durch die allumfassende Naturliebe der Gottheit näher gerückt is). (Liebe).

„Das Universum ist ein Gedanke Gottes..... Also gibt es für mich nur eine einzige Erscheinung in der Natur: das denkende Wesen (= Gott)." (Die Welt und das denkende Wesen).

„Wo sollte der Unendliche jenseits der Schöpfung Raum für sich finden? Er umarmt und durchdringt die Welt, *die Welt ist Gott,* in einem Urstoff steht er *in Millionen Formen* vor uns, wir selbst sind *Teile seines Wesens!* Das ist der tiefe Sinn von der Lehre der Allgegenwart!"

„Gott und Natur sind zwei Gröszen, die sich vollkommen gleich sind" ... „Die Natur ist *ein unendlich geteilter Gott."* (Gott.) Auch sonst begegnet die Teilung, z.B.: „Vier Elemente sind es, woraus alle Geister schöpfen: ihr Ich, die Natur, Gott und die Zukunft. Alle mischen sie *millionenfach anders,* geben sie *millionenfach anders* wieder..." (Gott.) Vergl. auch: „Geheimnis der Reminizenz": „Du und ich *des Gottes schöne Trümmer."*

„Der Mensch wäre glücklich, hätte er nie höher gestrebt, *die Natur umfinge ihn dann noch mit ihren liebevollen Armen,* hegte ihn und spielte mit ihm

Das Umfangen der Natur auch bei Schiller: *„ein Umarmen der ganzen Natur, gleich unsrer Geliebten."* (Liebe).

„Ich empfand und war

als mit ihrem Kinde — aber *der Stolze* hat sich von seiner Mutter losgeschworen, sieht die Sterne, die über seinem Haupte hängen, *erklimmt eine schroffe Klippe* und schreit ihnen zu: Ich bin euch nahe![30]) Wehmütig lächelnd blicken die Sterne auf ihn herab, und er steht nun verirrt am schwindelnden Abschusz; *zur blühenden Wiese*, die er erst verschmähte, hat er *den Rückweg verloren.*"

glücklich." (1. Juliusbrief). „Es scheint nicht so ganz unwichtig .... *die verborgenen Klippen* zu zeigen, an denen die *stolze Vernunft* schon gescheitert hat." Vorerinnerung). „Ich habe ... alle Hoffnung zur *Rückkehr vernichtet.*" (1. Juliusbrief). „Die *Rückkehr* unter die Vormundschaft deiner Kindheit ist *auf ewig versperrt.*" (letzter Raphaelbrief). *„Die Höhe ist erstiegen*, der Nebel ist gefallen, wie in *einer blühenden Landschaft* stehe ich mitten im Unendlichen." (Liebe).

Die Idee aber, dasz Gott nur das Laster zulasse, wenn er auch nicht selbst den Bösen führe,[31]) ist ein allgemein christlicher Gedanke.

Schillers Einflusz auf Tieck in dieser Periode ist meines Erachtens unverkennbar. Auch im William Lovell finden sich Stellen, die ebenfalls stark an Schillers Jugendwerke erinnern. Man vergleiche z. B.:

TIECK.[32])

„Dieses neue Bewusztsein (der Liebe) hat mich aus allen kleinen armseligen Gefühlen zum hohen Genusse eines Gottes emporgerissen ... etc."
I. 11.

Der alte Graf Melun zu sei-

SCHILLER.

„Also Liebe, mein Raphael, ist die Leiter, worauf wir emporklimmen zur Gottähnlichkeit." (Phil. Br. Gott).

„Liebe, Liebe leitet nur
Zu dem Vater der Natur...."
(Ebda).

„Nur in dir bestaun' ich mich.

---

[30]) Vergl. auch: „Die Grösze der Welt": „Sterne sah ich bereits jugendlich auferstehn." [31]) Ederheimer, S. 28. [32]) Die römischen Ziffern bezeichnen das Buch, die arabischen die Briefnummer.

ner Nichte: „Ich gefalle mir in Ihnen, wie in einem verschönernden Spiegel."
II. 18.

Schöner malt sich mir die schöne
Erde,
Heller spiegelt in des Freunds
Geberde,
Reizender der Himmel sich."

III. 10. Das Gespräch zwischen William Lovell und Balder zeigt auffallende Aehnlichkeit mit dem „Spaziergang unter den Linden"; einige Stellen seien angeführt:

Lovell: Sieh die reizende Schöpfung umher ... sieh wie sich die ganze Natur freut und glücklich ist! Balder: Und alles stirbt und verwest; — vergissest du, dasz wir über Leichen von Millionen mannichfaltiger Geschöpfe gehn, — dasz die Pracht der Natur ihren Stoff aus dem Moder nimmt, — dasz sie nichts als eine verkleidete Verwesung ist?" etc. etc

Edwin: Der Tag ist so schön — die ganze Natur hat sich aufgeheitert...... Wollmar: Mir erscheint sie als eine abgelebte Matrone, rote Schminke auf ihren grüngelben Wangen .... Aber es sind abgetragene Kleider und schon hunderttausendmal gewandt .... Jahrtausende zehrt sie nur mit dem Abtrag von der Tafel des Todes, kocht sich Schminke aus den Gebeinen ihrer eigenen Kinder und stutzt die Verwesung zu blendenden Flittern.... Dachtest du je, dasz dieses unendliche Rund das Grabmal deiner Ahnen ist...." etc.

Balder: O William, was nennen wir Vernunft? ... Wir irren in einem groszen Gefängnisse umher, wir winseln nach Freiheit und schreien nach Tageslicht ..." III 10.

„Die Vernunft ist eine Fackel in einem Kerker. Der Gefangene wuszte nichts von dem Lichte, aber ein Traum der Freiheit schien über ihm, wie ein Blitz in der Nacht, der sie finsterer zurückläszt." (2. Juliusbrief).

So sagt auch Rosa III. 22: „Der Sonnenschein spielt mutwillig vor seinem Fenster, die Lerche singt durch den blauen Himmel, — aber er hört nur seine Philosophie, er sieht nur die kahlen Wände seiner engen Behausung."

„Jeder Mensch hat seine eigene Philosophie, und die langsamere oder schnellere Zir-

„ — diese Veredlung des Geistes ist bei vielen nur ein unnatürlicher Zustand, durch eine

kulation des Blutes macht im Grunde die Verschiedenheit in den Gesinnungen der Menschen aus" IV 25.

lebhaftere Wallung des Bluts, einen raschern Schwung der Phantasie gewaltsam hervorgebracht. . ." (Phil. Br. Idee).

„Es mag sein . . . , dasz ich Wallungen meines Blutes, Ahnungen[33]) und Bedürfnisse meines Herzens für nüchterne Weisheit verkaufe." (Ebda. Gott).

„Die Philosophie schlägt um, wie unsre Pulse anders schlagen." (An einen Moralisten).

„Das ist eben das Hohe in der menschlichen Seele, dasz sich ihr einfacher Strahl in so unendlich mannichfaltige Farbe brechen kann ." IV 25.

„Wie sich im prismatischen Glase ein weiszer Lichtstreif in sieben dunklere Strahlen spaltet, hat sich das göttliche Ich in zahllose, empfindende Substanzen gebrochen. . . . Die vorhandene Form des Naturgebäudes ist das optische Glas, und alle Tätigkeiten der Geister nur ein unendliches Farbenspiel jenes einfachen, göttlichen Strahles." (Phil. Br. Gott).

Schiller war dem jungen Tieck durchaus bekannt. Was aber weiter Böhmes Einflusz anbelangt, möchte ich schlieszlich noch auf die Tatsache hinweisen, dasz sich in Tiecks Briefwechsel mit Wackenroder, dem vertrautesten seiner Jugendfreunde, nirgends eine Erwähnung Böhmes findet, was doch wenigstens auffallend wäre, wenn Böhme wirklich einen solchen tief und plötzlich wirkenden Einflusz auf Tieck ausgeübt hätte. Dazu kommt noch ein Umstand: in jenem Brief vom 5. März 1793, worin Wackenroder den Abdallah und „die philosophischen Hypothesen des Omar" bespricht, findet sich keine Spur von einer Erwähnung Böhmes!

---

[33]) Ahnungen spielen im Lovell eine grosze Rolle!

Ich wiederhole: ich glaube den Einflusz Böhmes auf den jungen Aufklärer nicht so hoch veranschlagen zu müssen. Erst später hat dieser sich in die Lektüre des Görlitzer Philosophen vertieft; erst später hat er Novalis begeistert darauf aufmerksam gemacht, und noch 1801 schreibt Tieck an Fr. Schlegel über seine „beständigen Studien zu Jak. Böhme".

Und doch, wer hätte tiefer und inniger Böhmes Poesie in sich aufgenommen als eben Wackenroder, „ein Mensch von solcher Lieblichkeit, dasz das zarteste Wort zu plump scheint, um sein Wesen zu bezeichnen", wie Ricarda Huch von ihm sagt; [34]) Wackenroder, dessen religiöse Natur sich liebend in den Böhmeschen Mystizismus versenkt hätte. Denn durchaus mystisch war doch auch Wackenroder veranlagt und mancher an Böhme erinnernde Zug findet sich in seinen Werken: seine Gedanken über Gott und Natur, über Toleranz und namentlich die Schilderung jenes morgenländischen Heiligen. Das „Rad der Zeit in seinem sausenden Umschwung", die furchtbare Angst des nach Erlösung sich sehnenden Heiligen, und endlich die Erscheinung der Liebe im milden Licht einer mondhellen Sommernacht, das alles ist so durchaus Böhmesch, als wären die Motive dem alten Mystiker selbst entnommen.

Wo immer Wackenroder Kunst und Religion vereinigt fand, da öffnete er weit sein Herz, um die gleichen Empfindungen tief in sich aufzunehmen. Koldewey hat an mancher Stelle auf Schillers Einflusz hingewiesen. Schillers religiöses Gefühl wird aber getrübt durch kalte Spekulationen; er kann sich nicht mit ganzer, warm fühlender Seele an die Natur schmiegen, während Wackenroders reines, naives Gefühl nur in sich aufnimmt. In tiefer Demut ehrt er die Natur, worin Gott selbst von den himmlischen Dingen redet: „Ich

---

[34]) I. S. 138.

falte die Hände und bete an". Wie einfach, wie kristall-klar und kindlich rein ist das dem überschwenglichen, religiösen Toben des jungen Schiller gegenüber!

Aber auch die Kunst ist ihm eine göttliche Sprache, welche nur wenige Auserwählten unter den Menschen reden, und die uns in menschlicher Gestalt alles zeigt, „was edel, grosz und göttlich ist". Und wie Schiller die Schöpfung mit der Kunst vergleicht, also auch Wackenroder: Gott, so meint er, möge wohl die ganze Natur oder die ganze Welt auf ähnliche Weise ansehen, wie wir ein Kunstwerk. [35])

Es ist ganz natürlich, wenn mit diesem *allgemein*-religiösen Gefühl und mit der Liebe zur altdeutschen Kunst sich auch für *speziell*-religiöse, d. h. für katholische Kunst eine religiös-künstlerische Verehrung verbindet. Denn das musz hervorgehoben werden, dasz bei Wackenroder von einem eigentlichen Katholisieren nicht die Rede ist; bei ihm ist alles so natürlich, so ohne Absicht. Dazu kommt, dasz eben im Mittelalter Kunst und Religion aufs engste verbunden waren und die nüchterne Gegenwart der Berliner Aufklärung dem jungen Gefühlsmenschen keine Befriedigung schenken konnte. Und sagt Wackenroder nicht selbst, [36]) „wir müssen uns jedem groszen Künstler hingeben, mit *seinen* Organen die Dinge der Natur anschauen und ergreifen, und in *seiner* Seele sprechen können: Das Werk ist in seiner Art richtig und wahr". — Und also soll man sich katholisch stimmen, wenn man katholische Kunst beurteilen will. Wir denken dabei an Friedrich Schlegels Worte: „Ein recht freier und gebildeter Mensch müszte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, . . . antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit und in jedem Grade". Und wir denken an jene Stelle in dem Ge-

---

[35]) „Von zwei wunderbaren Sprachen". [36]) Die Grösze des Michel Angelo Buonarotti.

spräch über die Gemälde,[37]) wo Louise die sixtinische Madonna bewundert und Waller sie warnt: „Sie sind in Gefahr katholisch zu werden". Jene aber antwortet: „Wie dann und wann heidnisch. Es ist keine Gefahr dabei, wenn Raphael der Priester ist".

So wurde auch Wackenroder nur künstlerisch-katholisch gestimmt, und er war weit davon entfernt, die katholische Kunst als die einzig wahre und schöne zu verherrlichen, wie Fr. Schlegel in seiner katholischen Periode und wie bis auf den heutigen Tag mancher Fanatiker in unkünstlerischer Beschränktheit es verkündet. Da sucht man denn auch vergebens nach jener Toleranz Wackenroders, der diesen „blöden Menschen" vorwirft: „Sie betrachten ihr Gefühl als das Zentrum alles Schönen in der Kunst, und sprechen, wie vom Richterstuhle, über alles das entscheidende Urteil ab, ohne zu bedenken, dasz sie niemand zu Richtern gesetzt hat, und dasz diejenigen, die von ihnen verurteilt sind, sich eben sowohl dazu aufwerfen könnten".[38])

Wackenroder war es, der Tieck auf altdeutsche Art und Kunst hinwies, — Wackenroder war es auch, der in Tieck das religiöse Kunstgefühl erweckte. Aber was bei jenem zart und fein und vor allem echt war, das wurde von Tieck in bloszer Nachempfindung vergröbert und übertrieben. Wie der leicht dichtende Tieck spielte mit Moral und Sinnlichkeit, so spielte er auch mit dem Religiösen, — und er spielte es völlig ins Katholische hinüber. Und wie der schwerfällige Fr. Schlegel Ernst machte mit dem Sinnlichen, so machte er auch Ernst mit dem Katholischen; aber Tieck war's, der aus den reinen Anregungen Wackenroders die vertrackte Mode aufgebracht hatte. —

Schon im Lovell wird auf die Kunst des Mittelalters

---

[37]) Ath. 1799. S. 131. [38]) Über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst.

hingewiesen. Zwar wird, genau so wie in Schillers „Göttern Griechenlands" das Verschwinden der goldenen Zeiten der Musen beklagt, (II 2), der Zeiten, wo die Götter und die Natur und die Menschen noch zu einem schönen Ganzen innig verbunden waren. Aber daneben erwähnt Eduard Burton (II 5) die „Denkmale des sogenannten Mittelalters". Geht dieses Interesse auf die Anregungen Wackenroders zurück? — Von einer katholisierenden Tendenz ist damals aber noch nicht die Rede. Im Gegenteil: in dem Briefwechsel der beiden Hetären (X 4) lesen wir: „Sind nicht Priester und Prälaten bei uns gewesen und haben sich mit uns gefreut? Auf sie fällt gröszere Schuld, als auf uns selbst, denn sie haben uns in unserm Lebenswandel bestärkt. Beichten Sie und seien Sie dann auszer Sorgen."

Letzteres klingt sogar wie ein Angriff auf die katholische Moral überhaupt! — Und doch schrieb Tieck diese Stelle des 10. Buches erst im Jahre 1796, also bereits nach jahrelanger Freundschaft mit Wackenroder, und in eben dem Jahre, wo dieser ihn mit seinen eigenen literarischen Produkten bekannt machte. Und im 3. Buche (24) schreibt der treuherzige Willy an seinen Bruder Thomas über Lovells katholische Neigungen folgendermaszen: „Mein Herr geht oft in die Kirche, doch hoffe ich immer noch, er tut es mehr der Weiber wegen . . . Es ist ein verführerisches Wesen mit dem Singsang und den prächtigen Kleidern." — Ich bemerke hierbei, dasz im Sommer 1793 Tieck und Wackenroder von Erlangen aus Bamberg besuchten, [39]) wo sie einem katholischen Hochamte beiwohnten. Vielleicht liesze sich obige Stelle aus dem Lovell darauf beziehen. Das „verführerische Wesen" dieses „Singsangs" hat Wackenroder in dem Leben Joseph Berglingers geschildert mit all den Farben seiner herrlichen Begeisterung, — wahrlich verführerisch genug für romantisch veranlagte Jünglinge! Der

[39]) Koldewey S. 98.

Glanz und die Herrlichkeit und — die reine Schwärmerei des Freundes konnten aber schlieszlich nicht ihren Einflusz auf Tieck verfehlen; er nahm sie auf, führte das Motiv konsequent durch und verfiel so in jene Katholisierung, wie sie sich an allererster Stelle zeigt in dem „Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg", und wie sie sich steigert in der „missa solemnis" der h. Genoveva. —

Wie dann von hier aus Schiller sogar wieder beeinfluszt wurde, das hat der Verfasser selbst schon stolz erkannt; [40]) weiter hat u.a. Walzel darauf hingewiesen, [41]) während Frantzen mit mancher Parallelstelle den engen Zusammenhang zwischen der Genoveva und der Jungfrau von Orleans nachwies. [42]) Wenn aber die Tieckschen (und A. W. Schlegelschen) religiösen Dichtungen Produkte aus zweiter und dritter Hand waren, was will man dann noch von einem Katholisieren Schillers erwarten? [43])

Aber inzwischen hatte Tieck noch andere religiöse Anregungen erfahren. 1799 waren Schleiermachers Reden über die Religion erschienen, an welchen er sich schon gleich in Berlin begeistert hatte, und in eben dem Jahre machte er die Bekanntschaft Hardenbergs, dessen geistliche Lieder ihn zur Nachahmung drängten. Allein so tief wie Novalis, mit seinem jugendlich vergröszernden Enthusiasmus, mit seiner phantastisch religiösen Schwärmerei, war Tieck nicht im Stande, all jene Ideen in sich aufzunehmen. Wenn wir die beiden vergleichen, so ist es augenfällig, wie bei Novalis sich alles mit seiner eigenen Seele zu einem neuen Ganzen von wunderbarer Subtilität verbunden hat, während es bei Tieck mehr an der Oberfläche bleibt und da in tausend Farben schimmert und glänzt.

---

[40]) Im „ersten Vorbericht", Julius 1828. [41]) Schiller und die Romantik.
[42]) Neophil. I. S. 117 ff. [43]) Vergl. Haym, S. 515.

Nicht in Schleiermachers Reden aber wurzelte die Katholisierung. Schleiermacher hatte nur die Religion auf das Gefühl zurückgebracht, sie scharf getrennt von Sittlichkeit und Metaphysik, sie nicht, wie Schiller, zur Stütze der Moral oder des Staates erniedrigt, sondern sie vielmehr erhoben zu einem alles durchdringenden Gefühl, zum Gefühl des Universums: „wahre Religion ist Sinn und Geschmack für das Unendliche." [44]) Wenn er aber die Unsterblichkeit erklärt als ein Einswerden mit dem Unendlichen, ewig sein in jedem Augenblick, [45]) dann denken wir an Schillers Mahnung: „Leb' im Ganzen!" Religiös im reinsten Sinne ist aber nicht das „arithmetische Erstaunen" über die materielle Unendlichkeit, worin Schiller das Erhabene findet. Das ist nur ein Teil des Ganzen und nicht das ewig Ganze selbst, zu dem das Gröszte, aber auch das Kleinste; die Weltsysteme, aber auch das Stäubchen gehören. [46])

So ist für Schleiermacher also die Religion in jeder Hinsicht ein Unendliches und nicht unter eine einzelne Form zu fassen. Daher einerseits seine Toleranz, die aus dem Wesen der Religion selbst entspringt; andererseits aber sein Widerwille gegen „dürftige Systemsucht", namentlich gegen „das neue Rom, das gottlose (= inproductive) aber konsequente, das Bannstrahlen schleudert und Ketzer ausstöszt." [47])

Es ist ganz natürlich, dasz Schleiermacher Hardenbergs Aufsatz über die „Christenheit" ablehnte, worin dieser die Allgemeinheit und Unendlichkeit der Religion durchaus unhistorisch und unlogisch verarbeitet hatte. Wie aber Schleiermacher über den Dichter Novalis urteilte, das geht hervor aus dem herrlichen Nachruf, den er in die zweite Ausgabe der Reden aufgenommen hat. [48]) Da gedenkt er des zu früh

---

[44]) Reden. S. 37. [45]) Ebda. S. 91. [46]) Ebda. S. 61 f. [47]) Reden. S. 51.
[48]) Ebda. S. 38.

entschlafenen Jünglings, „dem alles Kunst ward, was sein Geist berührte, seine ganze Weltbetrachtung unmittelbar zu einem groszen Gedicht, den ihr, wiewohl er kaum mehr als die ersten Laute wirklich ausgesprochen hat, den reichsten Dichtern beigesellen müszt, jenen seltenen, die ebenso tiefsinnig sind als klar und lebendig . . ."

So waren denn auch Novalis' religiöse Anschauungen lauter Poesie, und im Sinne der romantischen waren sie werdende, wachsende und individualisierte Poesie. Von vornherein scheidet er sie ab von der Religion des Philisters, die nur reizend oder betäubend wirke. [49]) „Ihre Früh- und Abendgebete sind ihnen, wie Frühstück und Abendbrot, notwendig. Sie können 's nicht mehr lassen. Der derbe Philister stellt sich die Freuden des Himmels unter dem Bilde einer Kirmesz, einer Hochzeit, einer Reise oder eines Balls vor: der sublimierte macht aus dem Himmel eine prächtige Kirche mit schöner Musik, vielem Gepränge, mit Stühlen für das gemeine Volk parterre, und Kapellen und Emporkirchen für die Vornehmern."

Aber die Religion soll vielmehr werden praktische Poesie, was sie schon gewissermaszen bei den Alten war. [50]) Da war die Religion wesentlich Gegenstand der menschlichen Kunst. Die Kunst schien göttlich, oder die Religion künstlich und menschlich. Der Kunstsinn war der Religions-Erzeugungssinn. Die Gottheit offenbarte sich durch die Kunst. [51]) Aber auch die Welt ist ihm, wie Schiller, Mitteilung, Offenbarung des Geistes. Allein der Sinn der Welt ist verloren gegangen: die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt. [52]) So sagt Schiller: „Alles in mir und auszer mir ist nur Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist". [53])

Gott ist überall, er erscheint in tausend mannigfaltigen

---

[49]) Ath. 1798. I. Blütenstaub. S. 95. [50]) Bölsche. Bd. III. S. 56.
[51]) Ebda. Bd. III. S. 153. [52]) Ebda. S. 64. [53]) Phil. Br.: Die Welt und das denkende Wesen.

Gestalten. Auch diese pantheistische Auffassung erinnert an Schiller. „Nur pantheistisch", sagt Novalis, [54]) „erscheint Gott *ganz*, im Pantheismus ist Gott *ganz*, überall in jedem einzelnen. Und Schiller: „Die Natur ist ein unendlich geteilter Gott." [55]) Wenn Novalis aber sagt: „In dem Augenblick, wo ich Gott glaube, ist er", dann denken wir dabei mehr an den Solipsismus Lovells: „Die Wesen sind, weil wir sie dachten. — Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht", [56]) als an den Objektivismus Schillers: „Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall ... Und ein Gott ist, ein heiliger Wille lebt ..."

Auch das Bildungselement wird, wie bei Schiller, wiederholt betont. Der Mensch ist wie eine Maschine, die vom groszen perpetuo mobili, von Gott und durch Gott lebt, selbst zum perpetuo mobili und so Gott werden soll. [57]) Und wieder: „Gotteskinder, göttliche Keime sind wir. Einst werden wir sein, was unser Vater ist". Und Schiller: „Seid vollkommen, wie euer Vater im Himmel vollkommen ist." [58]) So sollen auch, mit Rücksicht auf das Ganze, auf Weltgeist und Weltseele, Geist und Seele des Einzelnen gebildet werden. Das ist die Schleiermachersche Beziehung auf das Unendliche womit die Idee des Absoluten Hand in Hand geht. Daher ist absolute Liebe Religion, daher ist überhaupt jede absolute Empfindung religiös, also auch die absolute Empfindung des Schönen. Und so spricht Novalis denn auch von einer Religion des Schönen, einer Künstlerreligion. [59])

Also doch wieder die Beziehung auf Kunst und Schönheit! Denn die Poesie ist ja das echt absolut Reelle. Das ist, nach seinen eigenen Worten, der Kern seiner Philosophie: „Je poetischer, je wahrer". [60]) So ist ihm denn auch die Geschichte Christi ebenso gewisz ein Gedicht, wie eine Geschichte.

---

[54]) Ebda. S. 198. [55]) Phil. Br.: Gott. [56]) III. 23. [57]) Ebda. S. 192. [58]) Phil. Br.: Gott. [59]) Bd. III. S. 68. [60]) Ebda S. 56.

Wie die religiösen Stimmungen in der Baukunst zum Ausdruck kommen, bemerkt Novalis mit feinstem Gefühl in jenem Fragment, wo er die Klosterkirchen eine „ecclesia pressa" nennt, im Gegensatz zu der „ecclesia Triumphatrix", dem echt gotischen Tempel, der die wahrhafte Religion vertritt. [61]) Aber der göttliche Tempel vor allen ist der menschliche Körper. Denn unter den Menschen musz man Gott suchen. „Man berührt den Himmel, wenn man einen Menschenleib betastet." — [62])

Und wie sich denn schlieszlich Hardenbergs ureigenste religiöse Empfindungen herrlich und kristallklar äuszern, das zeigen seine wunderbaren geistlichen Lieder. „Die sind nun das göttlichste, was er je gemacht", schrieb Fr. Schlegel an Schleiermacher. Darin, wie in den „Hymnen", gibt Novalis seine tiefste Seele, löst er seine tiefsten Gefühle in Töne auf von einer Zartheit, so ätherisch fein, dasz man sie nur in anbetendem Schweigen, in mit-betender Ehrfurcht belauschen und in sich aufnehmen kann:

„Wenn alle untreu werden,
So bleib ich dir doch treu,
Dasz Dankbarkeit auf Erden
Nich ausgestorben sei.
— — — — — — — — —
Ich habe dich empfunden,
O! lasse nicht von mir;
Lasz innig mich verbunden
Auf ewig sein mit dir..."

„Ich habe dich empfunden". Dàs ist die Herrlichkeit, das ist die tief-wirkende Kraft der Novalis'schen Dichtung! Das ist die Unendlichkeit die ihn trennt von Wilhelm Schlegels erkünstelter Begeisterung, von dessen Religion, wie wir sie in den katholisierenden Gemäldesonetten finden, oder viel-

---

[61]) Ebda. S. 137. [62]) Ebda. S. 136.

mehr, um mit Schleiermacher zu reden, *nicht* darin finden.

Haym hat diese Katholisierung Schlegels ganz vorzüglich charakterisiert [63]) Schlegels Verhältnis zur Religion, sagt er, „zur christlichen zumal, weit entfernt ein Verhältnis natürlicher Zuneigung zu sein, war lediglich ein Verhältnis der Höflichkeit." Und weiter: „Es kostete ihm ebensowenig, den heiligen Personen des katholischen Glaubens in elegant gedrechselten Reimen zu huldigen, als es ihm früher gekostet hatte, die Ideale der griechischen Götterwelt zu wiederholen." — Wo Schiller sich an diesen Produkten „begeisterte," dürfen wir uns über dessen Katholisierung beruhigt fühlen!

Doch hat Wilhelm Schlegel als Aesthetiker manches Wahre über das Verhältnis zwischen Religion und Kunst geäuszert. Ich erwähne hier an allererster Stelle eine kurze Besprechung von Parny's „Guerre des Dieux" (1800), wo Schlegel die poetische Freiheit, in der die echte Toleranz bestehe, anerkennt und anwendet, indem er ein „als unsittlich und irreligiös berüchtigtes Gedicht" blosz in poetischer Hinsicht beurteilt [64]), was darum möglich ist, weil „die notwendigen Sphären und Elemente der menschlichen Bildung, Sittlichkeit, Religion, Philosophie und Poesie, niemals zerstörend in einander eingreifen können."

Sodann nennt Schlegel den auch schon von Schiller in den „Göttern Griechenlands" behandelten Kampf der alten und neuen Gottheiten einen wahrhaft poetischen Gegenstand. Dieser Kampf ist aber schlieszlich ein Kampf zwischen der schönen, blühenden Sinnlichkeit griechischer Lebensauffassung und der Hintansetzung alles Irdischen des mittelalterlichen Christentums. Das Ideal ist die Vereinigung beider. Wie überhaupt die Verschiedenheit der Religion mit der Verschiedenheit der Kunst zusammenhängt, das ist ein

---

[63]) Haym. S. 514 f. (1870. S. 456—58). [64]) Böcking, XII. S. 93. Ath. 1800 II. S. 252 ff.

Punkt, auf den Schlegel a. m. O. hingewiesen hat. [65]) Er geht dabei aus von der universellen, tief wirkenden Bedeutung des religiösen Gefühls: „Die Religion ist die Wurzel des menschlichen Daseins. Wäre es dem Menschen möglich, alle Religion, auch die unbewuszte und unwillkürliche, zu verleugnen, so würde er ganz Oberfläche werden, und kein Inneres mehr haben. Wenn dies Centrum verrückt wird, so musz sich folglich darnach die gesamte Wirksamkeit der Gemüts- und Geisteskräfte anders bestimmen". [66])

Danach ist es klar, wie die griechische Religion die klassische Kunst bestimmte: war jene eine frohe Vergötterung der Naturkräfte, so war diese eine Poetik der Freude, der veredelten, sinnlichen Freude. [67])

Der Umschwung kam mit dem Christentum: „Die Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet; das Leben ist zur Schattenwelt und zur Nacht geworden, und erst jenseits geht der ewige Tag des wesentlichen Daseins auf. . . Die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unserige ist die der Sehnsucht. . ." [68]) Aber das Streben der neueren Poesie ist „die beiden Welten, zwischen denen wir uns geteilt fühlen, die geistige und sinnliche, mit einander auszusöhnen und unauflöslich zu verschmelzen." [69])

Auch Schiller hatte die ungeteilte, sinnliche Einheit der Alten als ein harmonierendes Ganze empfunden. Im Stande der Kultur sei aber diese sinnliche Harmonie im Menschen

---

[65]) Vergl. auch Solgers Ausführungen. Er spricht von einer „Schönheit der Freiheit", oder einer „christlichen Schönheit"; daneben von einer „Schönheit der Notwendigkeit", oder einer „griechischen Schönkeit". (Erwin I. S. 213 ff.) Auch die Unterscheidung von „Allegorie" als dem Wesen der christlichen Kunst, und „Symbolik", als dem Wesen der griechischen Kunst beruht auf der oben erwähnten Lebensanschauung. (Erwin II. S. 52 ff. und S. 56 ff.) [66]) Wiener Vorlesungen. Böcking V. S. 13. [67]) Vergl. Fr. Schlegels Aufsatz „Vom Künstlerischen Werte der alten gr. Komödie". S. W. IV. S. 22 ff. [68]) Böcking. V. S. 16. [69]) Ebda. S. 17.

aufgehoben, und dieser könne nur noch als *moralische* Einheit, d.h. als nach Einheit strebend, sich äuszern. [70])

So heiszt es in der Schiller'schen Moralästhetik. Wilhelm Schlegel sucht die Vereinigung auf religiös-ästhetischem Wege: „Die sinnlichen Eindrücke sollen durch ihr geheimnisvolles Bündnis mit höheren Gefühlen gleichsam geheiligt werden." [71])

Schiller verlangte die Harmonie zwischen Vernunft und Sinnlichkeit; Schlegel die zwischen (übersinnlicher) Religion und Sinnlichkeit. Das Resultat ist bei beiden dasselbe. Schiller: „Der eine (der das Ziel der Harmonie durch die Natur erreicht) erhält seinen Wert durch absolute Erreichung einer endlichen, der andere (durch die Kultur) erlangt ihn durch Annäherung zu einer unendlichen Grösze". [70]) Und Schlegel: „Jene (die griechische Kunst) hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöst; diese (die neuere Kunst) kann ihrem Streben ins Unendliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten." [71])

Einen weiteren interessanten Vergleich zwischen griechischer und neuerer Kunst gibt der Aufsatz über den Dominikanermönch und Maler Johann von Fiesole. Es heiszt da u. a. [72]): „Die Kunst der Griechen ging vom Körper aus, die der Neueren von der Seele... Der Kunstgeschichte liegt es ob, zu zeigen, wie die Verschiedenheit der Religionen diese entgegengesetzten Richtungen bewirkt hat. Je weiter wir sowohl in der Kunst der Alten als der Neueren zurückgehen, desto mehr finden wir sie ausschlieszend dem Gottesdienste gewidmet, und durch Religionsbegriffe bestimmt," Sodann bedauert Schlegel es, dasz die Kunst immer weltlicher geworden sei und nennt das ihren eigentlichen Verfall. Der Künstler müsse eine höhere Weihung empfangen; die

---

[70]) Über naive u. sent. Dicht.: Die Sentim. Dichter. [71]) Böcking V. S. 17.
[72]) Böcking IX. S. 354 f.

Kunst als ein Widerschein des Göttlichen in der sichtbaren Welt, sei ein Bedürfnis der Menschheit.

Dasz hier die Kunst zur Dienerin der Religion herabgedrückt wird, ist klar. Und dasz hier „Religion" nicht mehr dieselbe universelle Bedeutung hat wie in den Wiener Vorlesungen, leuchtet ebenfalls ein. [73]) Da hatte er die Religion —auch die unbewuszte und unwillkürliche — die Wurzel des menschlichen Daseins genannt, ohne welche der Mensch ganz Oberfläche wäre und kein Inneres mehr hätte. Allein aus dieser innern Leere kann niemals Kunst entstehen! Es wäre demnach widersinnig, von einer Verweltlichung der Kunst zu reden, die dadurch entstehe, dasz der Künstler sich von der Religion entferne, — es sei denn, dasz Schlegel hier eine bestimmte Religion ins Auge gefaszt hätte!

Kehren wir noch einmal zu den Wiener Vorlesungen zurück. Die tragische Stimmung wird da geschildert als das Gefühl des Vergänglichen und Nichtigen, das Gefühl der eigenen Unmacht „gegen den Andrang unermeszlicher Naturkräfte und streitender Begierden," das Gefühl einer unaussprechlichen Wehmut, „gegen die es keine andere Schutzwehr gibt, als das Bewusztsein eines über das Irdische hinausgehenden Berufs". [74]) Und auf die Frage, was uns zu den tragischen Darstellungen hinziehe, eine Frage, die auch Schiller sich vorgelegt hatte, antwortet Schlegel: „Was in einem schönen Trauerspiel aus unsrer Teilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreiszenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läszt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur, durch grosze Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höheren Ordnung der Dinge, dem scheinbar unregelmäszigen Gange der Begebenheiten eingedrückt, und geheimnisvoll darin offenbart, oder beides zusammen." [75]) So hatte auch Schiller die Lösung des Knotens einer blinden Notwendigkeit in

[73]) Ebda. V. S. 13. [74]) Böcking. V. S 41 f. [75]) Ebda. V. S. 75.

„einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung," in einem gütigen Willen gefunden.[76])

Wenn aber, sagt Schlegel weiter, „der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sei es diese, dasz, um die Ansprüche des Gemüts auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Dasein für nichts zu achten sei; dasz alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen;"[77]) eine Lehre, die unmittelbar hervorgeht aus jenem beruhigenden „Bewusztsein eines über das Irdische hinausgehenden Berufs." —

Keiner von den Romantikern bramarbasierte so in Bezug auf Religion wie Friedrich Schlegel. Auf ihn ist Lessings Wort zutreffend (Minna von Barnhelm II. 1.): „Man spricht selten von der Tugend, die man hat, aber desto öfter von der, die uns fehlt." —

Aus dem schwülsten und frechsten Atheismus verfiel er schlieszlich in den abergläubischsten Katholizismus. Dieses Verbinden der Gegensätze, dieses „Herpendeln" von einem Aeuszersten ins andere, das „Proteische" war ja das Wesen der Romantik, der romantischen Ironie. Friedrich Schlegel ist sich selbst zur romantischen Ironie geworden!

„Glauben", sagt Schleiermacher,[78]) „annehmen, was ein anderer gesagt oder getan hat, nachdenken und nachfühlen wollen, was ein anderer gedacht und gefühlt hat, ist ein harter und unwürdiger Dienst, und statt das Höchste in der Religion zu sein, wie man wähnt, musz er gerade abgelegt werden von jedem, der in ihr Heiligtum dringen will. *Einen solchen nachbetenden Glauben haben und behalten wollen, beweist, dasz man der Religion unfähig ist. . . .*"

Friedrich Schlegel *war* der Religion unfähig. Ihm fehlte die Liebe[79]), die grosze universelle Liebe, die man, nach

[76]) Über die tragische Kunst. [77]) Böcking. V. S. 76. [78]) Reden. S. 82.
[79]) Vergl. Briefe S. 108.

Schleiermacher eben haben müsse, um durch die Menschheit des Weltgeistes Leben in sich aufzunehmen und Religion zu haben.[80])

In der schwülen Leipziger Zeit war Schlegel ganz einem verhöhnenden Atheismus verfallen. Er bittet den Bruder wiederholt um dessen (ungeschriebenen) Aufsatz über den Adel des Atheismus.[81]) Sodann erwähne ich den Brief vom 8. Nov. '91, wo er sich über Wilhelms rätselhaftes Benehmen beunruhigt und hinzufügt, jener könne auf ihn rechnen; er wolle alles auf sich nehmen, auch das, was die Welt Sünde nenne, sei es durch die Tat oder durch Schweigen. Dann heiszt es buchstäblich: „Was es auch sein mag, was Du unternimmst, lieber Bruder —handle grosz, und wenn es nicht gelingt, so bleibe fest stehen. Du wirst alsdann eine glorreiche Gelegenheit haben, Gott zu verachten. . . ."

Das ist einfach ekelhaft freche Renommisterei. Ein anderes Mal hat es den Anschein, alsob Religion ihm etwas wäre, was man gleichsam wie Steuern „zusammenbringen" müsse. Und doch brüstet er sich so gern, eine gute Quantität dieser Spezies zu haben! „So viel Religion wie Du", schreibt er dem Bruder,[82]) „bringe ich auch noch zusammen". Und sich mit Novalis vergleichend, meint er ebenda: „Hat Hardenberg mehr Religion, so hab' ich vielleicht mehr Philosophie der Religion."

Und was ist denn schlieszlich diese seine „Philosophie der Religion", oder vielleicht genauer, diese „Religion der Aesthetik", die er zu stiften beabsichtigt?[83]) Die Antwort ist wahrlich nicht leicht, weil Schlegel selbst aus der Verworrenheit nicht zur Klarheit herausgekommen ist.

Wie die romantische Poesie eine progressive Universalpoesie sein soll, so spricht er auch von einer „universellen und progressiven Religion", die er vorläufig noch mehr in

---

[80]) Reden. S. 66. [81]) Briefe. S. 10; 36. [82]) Briefe. S. 368. [83]) 7. Mai 1799. Vergl. aber Ath. 1800. S. 14!

dem „sentimentalen" Protestantismus als in dem „naiven" Katholizismus findet. [84])

Wie die romantische Poesie nur durch eine „divinatorische Kritik" charakterisiert werden könne, ebenso könne auch „der Christianismus" nur durch eine solche Kritik charakterisiert werden. [85])

Und wie die romantische Dichtart noch im werden sei, so soll auch der Christianismus, zwar ein „Faktum", „aber ein erst angefangenes Faktum", also auch ein werdendes sein; „das Evangelium der Menschheit und der Bildung" wird in einem „ewig werdenden Buche" offenbart. [86])

Weiter: wie die romantische Poesie alles umfaszt, was nur poetisch ist, „vom grószten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kusz, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang", so heiszt es auch von der Religion [87]): „In allen Gestalten von Gefühl kann die Religion ausbrechen. Der wilde Zorn und der süszeste Schmerz grenzen hier unmittelbar aneinander, der fressende Hasz und das kindliche Lächeln froher Demut."

Und schlieszlich: wie die romantische Poesie allein unendlich und frei ist und als ihr erstes Gesetz anerkennt, dasz die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide — so ist auch Religion jede Beziehung des Menschen auf das Unendliche [88]) und so sagt er auch von der Religion: „Je freier, je religiöser" [89]), und so betont er auch die Individualisierung der Religion. —

Nach diesem Nebeneinander wäre man wohl zu der Frage berechtigt: ist denn diese Religion schlieszlich nichts Anderes als ein anderer Name für Poesie, speziell romantische Poesie? Andere Fragmente, bezw. Ideen scheinen das zu

---

[84]) Ath. 1798. II. 62—63. [85]) Ebda. S. 60. [86]) Ath. 1800. S. 21.
[87]) Ath. 1800 I. S. 32. [88]) Ebda. S. 17. [89]) Ath. 1798 II. S. 63.

bestätigen. So sagt Schlegel z. B. an anderer Stelle:[90]) „Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen hat". Und dann wieder: „Künstler ist ein jeder, dem es Ziel und Mitte des Daseins ist, seinen Sinn zu bilden"[91]) Was meint aber Schlegel mit dieser Selbstbildung? Eins der Fragmente gibt uns die Erklärung[92]): „Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott. Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten." Und stellen wir daneben: „Dein Ziel ist die Kunst und die Wissenschaft, dein Leben Liebe und Bildung", dann ist es klar, dasz dieses Gottwerden das Kunstideal ist. „Du bist ohne es zu wissen auf dem Wege zur Religion," fügt Schlegel hinzu[93]), d.h.: zur Kunst. —

Bis soweit stimmt alles. Religion ist für Friedrich Schlegel also Poesie, Kunst, in schnurgeradem Gegensatz zu seiner späteren Ansicht, wo Poesie nur Religion, und zwar katholische Religion sein durfte.

Ist auch nicht für Schiller Kunst, bezw. Schönheit Element der Bildung? Schönheit ist es, durch welche man zur Freiheit wandere, heiszt es in dem zweiten der ästhetischen Briefe. Und ist auch ihm nicht die Schönheit das Göttliche; hat auch er nicht die Religion des Dichters? — Wenn Schillers Ideal aber doch schlieszlich ein Konglomerat war: moralische Schönheit, so verfiel Friedrich Schlegel in vollständige Verworrenheit und unbegreifliche Widersprüche entdecken wir, wenn wir das Ganze seiner religiösen Ideen zusammenfassen. Glawe nennt die religions-philosophischen Ansichten Schlegels in seiner ersten Periode geradezu eine Karikatur.[94])

Denn wie reimt sich das z. B. mit dem oben erwähnten Bildungsideal der Religion, wenn es zwischendurch heiszt,

---

[90]) Ath. 1800 I. S. 6. [91]) Ebda. S. 7. [92]) Ath. 1798 II. S. 73.
[93]) Ath. 1800 I. S. 23. [94]) Glawe. S. 27.

die Religion sei nur ein Surrogat der Bildung und je mehr Bildung, je weniger Religion. [95]) Und was will Schlegel dann wieder mit jener Behauptung aus dem Briefe „über die Philosophie an Dorothea", dasz die Frauen nur durch Philosophie zur Religion gelangen könnten? Was ist diese Religion? Bald eine Liebhaberei für die Frauen, bald ihre Innerlichkeit, die stille Regsamkeit alles Dichtens und Trachtens, bald ist es alles, was man aus Liebe tut, blosz weil Gott es sagt, nämlich Gott in uns (?), und bald etwas Erlernbares, worin zwei Liebende „beide zusammen schnellere und weitere Fortschritte spüren, als wenn jeder für sich allein mit heiszem Bemühen nach Religion gestrebt hätte." [96])

Und dann heiszt es wieder in den „Ideen", Religion sei die allbelebende Weltseele der Bildung, [97]) nicht blosz ein Teil der Bildung, ein Glied der Menschheit, sondern das Zentrum aller Uebrigen, überall das Erste und Höchste, das schlechthin Ursprüngliche. [98]) Und etwas später ist dann doch wieder die Bildung das höchste Gut. [99]) Poesie allein bildet jetzt nicht mehr die Religion, sondern Poesie mit Philosophie verbunden. [100]) Wenn es dann aber weiter heiszt, man habe nur so viel Moral, als man Philosophie und Poesie habe, [101]) so wird auf einmal die Moral in den Bereich der Religion gezogen und von ihr abhängig erklärt, wie Schlegel denn auch a. a. O. sagt: die Moral sei der Religion nicht gleich, sondern untergeordnet. Doch es sind Religion und Moral unteilbar, und die Trennung würde die eigentliche Energie des Bösen im Menschen erzeugen, „das furchtbare, grausame, wütende und unmenschliche Prinzip, was ursprünglich in seinem Geiste liege". [102]) Worin liegt nun aber dies ursprünglich Furchtbare: in der Moral oder in der Religion (= Philosophie + Poesie)? Mit der Religion scheint

---

[95]) Ath. 1798 II. S. 63.
[96]) Ath. 1799 I. S. 15. [97]) Ath. 1800. S. 4. [98]) Ebda. S. 6.
[99]) Ebda. S. 9. [100]) Ebda. S. 12. [101]) Ebda. S. 16. [102]) Ebda. S. 28.

es überhaupt eine heikle Sache zu sein, denn Schlegel erwähnt noch einmal die schrecklichen Folgen einer eventuellen Trennung: „Ohne Poesie wird die Religion dunkel, falsch und bösartig; ohne Philosophie ausschweifend in aller Unzucht und wollüstig bis zur Selbstentmannung." [103]) Und in der Lucinde vollends wird der Müsziggang als Religion angepriesen! —

So ist für Friedrich Schlegel „Religion" schlieszlich nur ein Wort, ein tiefes, hohles Wort, das nichts und alles enthalten kann, — ein Chaos in verworrener Gärung, woraus ihm endlich nichts Neues erwuchs, keine neue, zu stiftende Religion, keine neue Bibel, keine neue Mythologie, — sondern das endlich kraftlos in sich zusammensank und entkräftet in den systematisierten Katholizismus verfiel. Friedrich Schlegel hatte einmal wieder gespielt und — verloren!

„Friedrich Schlegel", sagt Ricarda Huch [104]), „streckte die Waffen, er kapitulierte schmählich. Wie ein Soldat, der dem Feinde, dem er sich ergeben hat, schwören musz, nie wieder ein Schwert für sein Vaterland zu ziehen. Er strich selbst seinen Namen aus der Liste der guten Kämpfer und liesz sich die Hände binden."

Und er wendet sich nunmehr — namentlich in der „Concordia" — an das katholische Deutschland und arbeitet an der religiösen Begründung des Lebens und an der moralischen Befestigung des Zeitalters. [105]) In den philosophischen Vorlesungen (Wien und Dresden) stellte er Betrachtungen an über das Alter der Patriarchen, über die Sprache Kains und denkt alles Ernstes an die Möglichkeit einer persönlichen Bekanntschaft Byrons, der Verfassers des „Cain", mit dem Teufel! Treibt Schlegel die Ironie wirklich nicht zu weit, oder will er versuchen, wie viel Unsinn er seinen frommen Lesern aufbinden könne!

---

[103]) Ebda. S. 31. [104]) I. S. 362. [105]) Vorrede der „Concordia".

Und was die Kunst anbelangt, so fordert er von ihr nur göttliche Bedeutung, weil sie ohne diese nicht Kunst zu heiszen verdiene.[106]) Und „in den Vorlesungen von 1804/6 verlangt er, alle Poesie müsse mythologisch und katholisch sein, d. h. sie solle die Tradition lebendig erhalten und das zukünftige Reich Gottes verkündigen."[107])

Ja, hierin hatte eben die Gefahr gelegen: in dem Spielen mit einer neuen Mythologie. Für seine progressive Universalpoesie hatte Schlegel sichtbare, tastbare, überhaupt sinnliche Realität gesucht. Warum? Weil er kein Dichter war! Da bot sich ihm die bereits existierende progressive Universalreligion. Universal nennt sie sich selbst, denn sie heiszt katholisch. Und progressiv ist sie auch! Und unwillkürlich musz ich denken an Goethes Ballade vom Fischer:

„Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
Da war's um ihn geschehn:
Halb zog sie ihn, halb sank er hin
Und ward nicht mehr gesehn".

So waren Friedrich Schlegel und Schiller in jeder Hinsicht Antipoden. Aus einem dogmatisch beschränkten Glauben hatte Schiller sich zu einer reinen, allgemeinen, tatsächlich universellen Religion hindurchgerungen, während Schlegel aus dem frechsten Atheismus, aus der Sphäre der unbeschränktesten Freiheit in dem Katholizismus unterging.

Und während Kant und Schiller bestrebt gewesen waren, der Schönheit ihre eigene Provinz zu geben, sank sie bei Schlegel endlich wieder zurück in die „undeutliche Vorstufe der vernünftigen Erkenntnis" der Baumgartenschen Aesthetik.

---

[106]) Alt. S. 115. [107]) Alt. S. 116.

IV.

DIE SCHöNHEIT.

„A thing of beauty is a joy for ever."
Keats. Endymion.

Weder das moralische Gefühl, noch die Liebe, noch die Religion machen den Künstler, sondern die Kunst, Schönheit darzustellen. Ich wage es nicht, über *die* Schönheit zu sprechen, alsob es eine bestimmte, objektive, allgemeingültige Schönheit gäbe. Schönheit aber ist etwas durchaus Persönliches. Wieland hat in den „Abderiten" seine Ansicht über den subjektiven Charakter der Schönheit in seiner feinen, launigen Art dargelegt. Es heiszt da u. A.: „Ich beschrieb Ihnen eine Schönheit nach äthiopischem Geschmack. Es ist nicht meine Schuld, wenn die griechische Häszlichkeit in Aethiopien Schönheit ist. Auch seh' ich nicht, was mich berechtigen könnte, zwischen den Griechen und Aethiopiern zu entscheiden. Ich vermute, es könnte sein, dasz beide recht hätten." [1])

Kant hatte die Unmöglichkeit eines objektiven Geschmacksurteiles erkannt. Schiller wollte trotz ihm den Stein der Weisen suchen, allein vergeblich! Und auch bei den Romantikern finden sich mehrere Stellen, wo auf das Subjektive der Schönheit hingewiesen wird. So z. B. Ath. Fragment 186: „Wir lachen mit Recht über die Chinesen, die beim Anblick europäischer Porträte mit Licht und Schatten, fragten, ob die Personen denn wirklich so fleckig wären? Aber würden wir es wagen, über einen alten Griechen zu lächeln, dem man ein Stück mit Rembrandschen

---

[1]) Kürschners National-Litteratur. Wielands Werke III. S. 28.

Helldunkel gezeigt, und der in seiner Unschuld gemeint hätte: so malte man wohl im Lande der Cimmerier?" [2])

Ich glaube denn auch dem Urteile Friedrich Naumanns [3]) völlig zustimmen zu dürfen: „Was eigentlich schön ist, kann kein Buch sagen, denn es ist etwas ganz persönliches, für jeden vielleicht etwas verschiedenes." Und über dieses Persönliche der Schönheit kommen wir nicht hinaus. Wo wir sie erblicken, da ist sie für uns. „La Beauté est partout", sagt Rodin. „Ce n'est point elle qui manque à nos yeux, mais nos yeux qui manquent à l'apercevoir. La Beauté, c'est le caractère et l'expression. . . ." [4])

Wir denken an die Romantiker, — wir denken an Schillers Distichon:

„Völlig charakterlos ist die Poesie der Modernen,
Denn Sie verstehen blosz, charakteristisch zu sein." —

Zum Hervorbringen wie zum Genieszen der Schönheit ist ein eigener Sinn tätig, der mehr oder weniger entwickelt sein kann und sich mehr oder weniger rein erhalten kann von trübenden Nebengefühlen. Dieser Schönheitssinn kann aktiv oder passiv sein; aktiv ist er bei dem schaffenden Künstler, passiv bei dem sich der Schönheit hingebenden, empfangenden, blosz empfindenden Menschen. Der aktive Künstler sucht nun diesen seinen Schönheitssinn bis zu einem relativen Maximum auszubilden. Ueber jedes relative Maximum kann sich aber wieder ein anderes, noch höheres erheben; die *theoretische* Grenze könnte man das absolute Maximum oder *die* Schönheit überhaupt nennen. *Die* Schönheit ist also nur eine Idee, von der wir uns keine Vorstellung machen können; ein unerreichbar Höchstes.

Wie nun der religiöse Mensch sich zu Gott erheben möchte, so strebt der Künstler danach, diesem seinem

---

[2]) Ath. 1798. II. S. 48. [3]) In der „Hilfe" vom 9. August 1896.
[4]) L'Art. page. 152.

eigensten Ideale näher zu kommen, einem Ideale aber, das in immer weiterer Ferne verschwindet...

„Te hoog bloeit ze voor onz' hand!"

klagt einer der liebenswürdigsten flandrischen Dichter.[5])

Was macht den Künstler? Die Schönheit. Wie die Gläubigen sich Gotteskinder nennen, so nennt der Künstler sich der Schönheit Sohn, und aus diesem Verhältnis blüht ein neuer Glaube hervor, der die Schönheit, die weite, unsichtbare, unnahbare Schönheit verherrlicht und anbetet. Und wie es schlieszlich Theoretiker und Dogmatiker gibt, die den Glauben des Naiven systematisieren, das Wesen Gottes ergründen und ihr eitles Menschenwerk als höchste Wahrheit verkünden wollen, — so gibt es auch hier ästhetische Dogmatiker, die kühn, allzukühn die göttliche Schönheit herunterziehen zu können meinen in den Bereich ihrer beschränkten Gedanken.... aber mancher musz endlich reuig gestehen, dasz sie unter Menschen nicht leben kann....

Was ist Wahrheit? fragt der Eine. Was ist Schönheit? fragt der Andere. Denn die Schönheit ist *ihm* die Wahrheit, die künstlerische Wahrheit des Dichters:

„Beauty is truth, truth beauty" — that is all
Ye know on earth and all ye need to know."[6])

Das ist das einfache und tiefe Glaubensbekenntnis des naiven Künstlers.

Aber unbefriedigt lautet immer noch die Frage des Forschers: Was ist Wahrheit? Was ist Schönheit? — Und er sucht sich endlich eine Deutung, eine erschöpfende Glaubenslehre.... Und oben zwinkern die Sterne und die Schönheit lächelt in ihrem unerschaffenen Himmel!...

Wir sahen bereits, wie Schiller die Schönheit moralisch zu erklären suchte und seine Untersuchungen zusammen-

---

[5]) Victor dela Montagne. [6]) Keats. On a Grecian Urn.

faszte in der Formel: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung." Körner erkannte die Unzulänglichkeit dieser Aussage und Schiller blieb ihm eine genauere Definition schuldig. Die Anwendung dieser moralischen Schönheitslehre war an erster Stelle die Rezension von Bürgers Gedichten über deren Ansichten, wie wir bemerkten, Schiller nicht hinausgekommen ist.

Friedrich Schlegel nahm sich dieser Kritik gegen den Bruder an, indem er nicht wollte, dasz die Dichter ihre Werke sittlich *machen* sollten, sondern dasz sie selbst vielmehr gut und edel sein müszten. [7]) Wie sehr er überhaupt in der Idee einer moralischen Schönheit befangen war, zeigt sein Aufsatz „Ueber das Studium der griechischen Poesie." Darin behauptet er u. A., der richtige Kunstsinn sei das gebildete Gefühl eines sittlich guten Gemüts und das Kunstgefühl eines schlechten Menschen könne unmöglich richtig und mit sich selbst einig sein. [8]) Es nimmt uns nach dieser verdrehten Darstellung nicht Wunder, wenn er schlieszlich das Schöne als die angenehme, sinnliche Erscheinung des Guten [9]), daneben die Erscheinung des Schlechten als häszlich bezeichnet. [10])

„Freiheit in der Erscheinung" hatte Schiller Schönheit genannt, und eben diese „Freiheit der darstellenden Kunst" war auch für Friedrich Schlegel eines der eigentlichen Kennzeichen der echt hellenischen Bildung [11]). Das andere aber war „die Heiligkeit schöner Spiele." So sagt auch Schiller, der Spieltrieb habe schon längst in der Kunst, in dem Gefühle der Griechen gelebt und gewirkt. [12]) Dieser Spieltrieb sei der echte ästhetische Trieb, wo „sich das Gemüt bei Anschauung des Schönen in einer glücklichen Mitte zwischen dem Gesetz und Bedürfnis befindet." Diesen Zustand findet Schlegel nur bei den Griechen: „Bei den

---

[7]) Briefe. 29. Sept. 1793. [8]) S. W. V. S. 73. [9]) Ebda. S. 90.
[10]) Ebda. S. 122. [11]) S. W. V. S. 76. [12]) Ästh. Briefe. XV.

Griechen allein", sagt er, „war die Kunst von dem Zwange des Bedürfnisses und der Herrschaft des Verstandes immer gleich frei." [13])

Es ist auffallend, wie die Schönheit bei Schiller kein einheitliches Element ist, sondern eine harmonisch zu vereinigende Zweiheit. Die „schöne Seele" ist die Vereinigung von Pflicht und Neigung, das Ideal schöner Menschlichkeit kann nur hervorgehen aus der innigen Verbindung des naiven und des sentimentalischen Charakters. [14]) Aehnliches findet sich a. m. O. bei Friedrich Schlegel. Man vergleiche z. B. das Ideal der sittlichen Schönheit im weiblichen Charakter; [15]) es ist die Vereinigung selbständiger Weiblichkeit mit sanfter Männlichkeit. [16]) In der Abhandlung „Ueber die Grenzen des Schönen" wird die Kunst die Krone des Lebens genannt, die Freiheit und Schicksal vereinige und wohltätig allen Streit löse. [17]) Und wie bei Schiller, so ist auch ihm das Ideal der Poesie eine Vereinigung des Wesentlich-Antiken (des Naiven) mit dem Wesentlich-Modernen (dem Sentimentalen). [18]) An anderer Stelle bezeichnet Schiller die Vereinigung von Anmut und Würde als das Ideal menschlicher Schönheit und in den Fragmenten [19]) lesen wir: „Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist."

Auch die Sitten bildende Kraft des Schönen fehlt bei Schlegel nicht, was ja ganz natürlich ist, wenn das Schöne die Vermählung des Guten mit dem Angenehmen sein soll. [20]) Freilich, der Genusz soll frei sein, aber doch nimmt Schlegel die Möglichkeit an, durch das Schöne die Sitten bilden zu können. [21]) Schiller äuszerte sich ja viel positiver. Wenn er auch das eine Mal behauptet: „Die Schönheit gibt

---

[13]) S. W. V. S. 76. [14]) „Über naive u. sent. Dichtung". [15]) Über die Diotima" S. W. IV. S. 93—94. [16]) So auch im Briefe „Über die Philosophie" Ath. 1799 I. S. 9. [17]) S. W. IV. S. 125. [18]) Vergl. auch „Gespräch über die Poesie". Ath. 1800 II. S. 179. [19]) Ath. 1798 II. S. 27.

[20]) „Über die Grenzen des Schönen". S. W. IV. S. 119. [21]) Ebda. S. 120.

schlechterdings kein einzelnes Resultat weder für den Verstand noch für den Willen, sie führt keinen einzelnen weder intellektuellen, noch moralischen Zweck aus, sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen, und ist, mit einem Worte, gleich ungeschickt, den Charakter zu gründen und den Kopf aufzuklären," —[22]) so heiszt es demgegenüber doch in der Abhandlung „Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten": „Der Geschmack gibt dem Gemüt eine für die Tugend zweckmäszige Stimmung." Man vergleiche auch die Wirkung des Erhabenen auf den Charakter: „Dazu (nämlich der Macht der Natur zu widerstehen) stärken (den Menschen) erhabene Rührungen". Und ist nicht in den Briefen über die ästhetische Erziehung die Schönheit trotz allem überhaupt das einzige Mittel.... moralisch zu werden?

Wie ganz anders lautet dann das Ath.-Fragment 251:: „....Eine Philosophie der Poesie.... würde mit der Selbständigkeit des Schönen beginnen, mit dem Satz, dasz es vom Wahren und Sittlichen getrennt sei und getrennt sein solle, und dasz es mit diesem gleiche Rechte habe...."[23])

Schon in der „Darstellung der weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern" lesen wir: „Die ungewisse Hoffnung vollkommner Charakter-Schönheit durch eine ideale Seelen- und Sittenbildung hatte die Menschen noch nicht von dem Wege der Natur abgeführt."[24]) Im „Lyceum" hatte Schlegel gefragt: „Sollte die harmonische Ausbildung.... der Künstler nicht etwa blosz eine harmonische Einbildung sein?" Und schlieszlich erklärte er denn auch in den „Ideen": „Vergeblich sucht ihr in dem was ihr Aesthetik nennt die harmonische Fülle der Menschheit, Anfang und Ende der Bildung."[25])

Was ist ihm denn nunmehr die Schönheit? „Schön ist,

---

[22]) Ästh. Briefe XXI. [23]) Ath. 1798 II. S. 69. [24]) S. W. IV. S. 56
[25]) Ath. 1800 I. S. 16.

was uns an die Natur erinnert", sagt er ebenda, [26]) und in dem „Gespräch über die Poesie" heiszt es vielumfassend: „Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk. Mit andern Worten: alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen."

Das ist allerdings etwas ganz Anderes als Schillers moralische Schönheit. Und doch ist auch hier wieder eine Vergleichung möglich, an allererster Stelle mit Schillers erster Periode. Ich weise noch einmal auf die Theosophie des Julius hin. Auch da findet sich bereits das symbolische Element. Die Welt ist ihm Symbol des denkenden Wesens, Hieroglyphe einer Kraft. Plastische Symbolik! Aber dann folgt die Anwendung auf den Künstler, der in seiner Kunst jeden Zustand seiner Seele, das Unaussprechliche, durch „eine Parabel in der physischen Schöpfung" bezeichnet. Gewisz, was hier nur angedeutet wird, Schlegel hat es vertieft, ist gleichsam hinabgestiegen ins Unergründliche und hat uns seine allegorische Schönheit als einzige Erinnerung aus den Tiefen der Unendlichkeit mit heraufgebracht.

Aber auch noch später faszt Schiller die Schönheit symbolisch auf. Kant hatte die Schönheit das Symbol des sittlich Guten genannt [27]) und in Schillers „Künstlern" steht die Stelle:

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Groszen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand."

Und auch in den ästhetischen Briefen ist die Schönheit doch das Symbol einer vollendeten Menschheit. Doch war

---

[26]) Ebda. S. 18. [27]) Als Schiller Kants Krit. der Urteilskraft las und studierte, waren „die Künstler" schon fertig.

die allegorische Schönheit Friedrich Schlegels mehr: sie war nicht das Symbol irgend einer Erkenntnis, irgend einer Vernunftwahrheit: sie war schlechthin das Symbol der Unendlichkeit. —

In den Berliner Vorlesungen hat August Wilhelm Schlegel diese Definition des Schönen von seinem Bruder übernommen. „Das Schöne (ich zitiere Haym S. 836) ist eine symbolische Darstellung des Unendlichen. Alles Dichten.... sei ein ewiges Symbolisieren. Jedes Ding sei zuvörderst, indem es sein eigenes Wesen durch die Erscheinung offenbare, Symbol für sich selbst, weiterhin für das, womit es in näheren Verhältnissen stehe, endlich ein Spiegel des Universums."

Daneben aber finden sich auch Gedanken, die auffallend an Schillers Lehre von der Harmonie zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit erinnern. So führt Alt die Stelle an, wo das Schöne erklärt wird als die Erscheinung der Harmonie unserer gedoppelten geistigen und sinnlichen Natur und weist auf den Ausdruck hin: „Die Schönheit ist das Produkt der Zusammenstimmung zwischen dem Geist und den Sinnen." [28])

Ueberhaupt findet sich bei A. W. Schlegel auch wieder dieselbe Zwitterhaftigkeit, die wir bei Schiller entdeckten. Einerseits betont er immer wieder die Autonomie des Schönen, die Unabhängigkeit des Schönen vom Sittlichen: „Die moralische Würdigung ist der ästhetischen völlig entgegensetzt", heiszt es im Athenäum. Die Kunst, die Schönheit ist über alle gemeine Sittlichkeit erhaben; sie ist qua Kunst immer sittlich: „Alle höhere bildende Kunst ist daher keusch, ohne Rücksicht auf die Gegenstände... Ihre zufälligen Wirkungen kommen hierbei nicht in Betracht: denn

[28]) Alt. S. 86.

in schmutzigen Seelen kann selbst eine Vestalin Begierden erregen".[29])

Durchaus richtig und völlig zutreffend auf jene beschränkten Seelen, die sich nicht zu einer rein-ästhetischen Würdigung emporschwingen können und jedes Kunstwerk nur von dem Standpunkt ihrer kleinlichen Herdenmoral beurteilen, manchen wertlosen Plunder anerkennen, wenn er nur recht fromm und artig aussieht, und manches gewaltige Kunstwerk verdammen und dem Scheiterhaufen des Pöbels verweisen!

Allein wie ich schon bemerkte, konsequent war auch A. W. Schlegel nicht. Mit Schillers moralisierender Vorlesung: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken", erklärte er sich in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen (1789) einverstanden; an Ifflands Stücken vermiszte er in der Allgemeinen Literaturzeitung die Idealität des Sittlichen, und in den Berliner Vorlesungen sprach er es geradezu aus, „dasz das Talent ohne echte Sittlichkeit nur etwas sehr Untergeordnetes zu erreichen vermöge",[30]) und stand damit auf dem Standpunkt der einmal von ihm bekämpften Bürgerrezension Schillers.

Wir wissen endlich, dasz Schiller die Verwirklichung des Schönheitsideals bei den Griechen fand. Ebenso Friedrich Schlegel in seiner später von ihm selbst verspotteten „Objektivitätswut", und Wilhelm schlieszt sich den beiden an. So schrieb Schiller z. B.: „Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit (der Verbindung der Anmut mit der Würde) sind die Antiken gebildet, und man erkennt es in der göttlichen Gestalt einer Niobe, im belvederischen Apoll, in dem borghesischen geflügelten Genius, und in der Muse des Barberinischen Pallastes".[31]) Und Wilhelm Schlegel in den dramaturgischen Vorlesungen: „Die Götter-

---

[29]) Ath. 1798; Böcking VIII. S. 18. [30]) Haym S. 870.

[31]) „Über Anmut und Würde."

bilder der griechischen Skulptur stehen für alle Zeit als vollendete Typen da." [32]) Beide gehen schlieszlich auf Winckelmann zurück. Nun ist es auffallend, wie neben dieser einseitigen Graekomanie doch auch eine richtige Anerkennung anderer Schönheitsideale vorkommt, denn der „Geist der Poesie, so oft er sich im Menschengeschlechte neu gebiert, musz sich aus den Nahrungsstoffen eines veränderten Zeitalters auch einen anders gestalteten Leib zubilden. [33]) Hier bricht Schlegel also selbst mit der Mode des Zeitalters, an die Griechen — und nur an die Griechen zu glauben. [34])

Keiner aber hat diesen Bruch so vollständig vollzogen wie Wackenroder und Tieck.

Bei Wackenroder ist es eben der religiöse Toleranzgedanke, der ihn jede Schönheit anerkennen läszt. So stellt er z. B. neben den göttlichen Raphael den Francesco Francia, der in *seiner* Weise ebenfalls die Schönheit hervorbrachte. „Denn allerdings ist die Schönheit in der Kunst nicht etwas so Armes und Dürftiges, dasz *eines* Menschen Leben sie erschöpfen könnte; und ihr Preis ist kein Los, das nur allein auf Einen Auserwählten fällt"; jeder Künstler gibt sie vielmehr auf eigne Art und Weise zurück. [35])

Jedes Land, jedes Volk hat seine eigene Kunst und Schönheit: „Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung zu nennen. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannigfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor" und „dem allgemeinen Vater" „ist der gotische Tempel so wohlgefällig als der Tempel der Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist Ihm ein so lieblicher Klang, als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge." [36])

---

[32]) Böcking V. S. 249. [33]) Böcking VI. S. 158.
[34]) Ath. 1798. Fragm. Böcking. VIII. S. 29. (103). [35]) W. W. I. S. 12.
[36]) W. W. S. 46 f. Vergl. auch S. 63: „Nicht blosz unter italienischem

„Wollt ihr", so fragt er a. a. O. die dünkelhaften Kunstrichter, „wollt ihr das Mittelalter verdammen, dasz es nicht solche Tempel baute wie Griechenland?"[37]) Wie hoch er übrigens die griechische Kunst schätzte, zeigt die Stelle: „Wenn aber das Losungswort *Schönheit* ertönt, drängt sich dir da nicht unwillkürlich aus innerer Seele.... das Bild der Venus Urania in deinem Busen hervor?"[38])

Durchaus subjektiv wie Wackenroder Kunst und Schönheit auffaszt, ist ihm jedes System verhaszt: „*Schönheit*: ein wunderseltsames Wort!" sagt er. „Erfindet erst neue Worte für jedes *einzelne* Kunstgefühl, für jedes *einzelne* Werk der Kunst! In jedem spielt eine andre Farbe „und für ein jedes sind andre Nerven in dem Gebäude des Menschen geschaffen." Und weiter: „Jegliches Wesen strebt nach dem Schönsten: aber es kann nicht aus sich herausgehen, und sieht das Schönste nur in sich."[39]) Von der Urschönheit aber, von der Idee Schönheit, wie Schiller es nennen würde, wissen wir, Menschen, nichts: die zeigt sich nur dem, „der den Regenbogen, und das Auge, das ihn siehet, gemacht hat."

Auch die Kunst als Symbol finden wir bei Wackenroder. Er stellt sie neben die Religion und vergleicht diese beiden mit zwei magischen Hohlspiegeln, „die (ihm) alle Dinge der Welt sinnbildlich abspiegeln, durch deren Zauberbilder hindurch (er) den wahren Geist aller Dinge erkennen und verstehen lernt,"[40]) sowie Schiller in allen Dingen das denkende Wesen erblickt.

Es ist mithin natürlich, dasz die Schönheit für Wackenroder mehr ist, als eine äuszere Erscheinung. Wenn er Dürers Bilder erblickt, dann heftet er sein Auge zuerst auf

---

Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; — auch unter Spitzgewölben, kraus-verzierten Gebäuden und gotischen Türmen, wächst wahre Kunst hervor".

[37]) Ebda. S. 48. [38]) S. 38. [39]) S. 49 f. [40]) S. 119.

die *Seele* und tiefe *Bedeutung* seiner Menschen;[41]) der Künstler *beseelt* seine Gegenstände mit seinen Empfindungen, bald mit einer stillen und geheimen poetischen Seele, bald mit überflieszender, üppiger Dichterkraft.[42]) Man soll daher mit entgegenkommendem Herzen in die Kunst hineingehen, in ihr leben und atmen. Denn sie ist nicht ein Paragraph eines Lehrbuches, den man, wenn man mit kurzer Mühe die Bedeutung der Worte herausgenommen hat, als eine unnütze Hülse liegen läszt: bei vortrefflichen Kunstwerken währt der Genusz immer, ohne aufhören, fort:[43]) „a thing of beauty is a joy for ever!"

Wie Schiller, so nennt auch Wackenroder die Kunst ein Spiel, „ein liebliches Spielwerk", worin die verschiedenartigsten Empfindungen des Lebens in Heiterkeit sich auflösen.[44])

Und schlieszlich betont auch er, schon in dem Jugendaufsatz über Hans Sachs, die Autonomie der Kunst, was natürlich nicht einen — zufälligen — bildenden Einflusz ausschlieszt. So sagt er einmal, manche Gemälde aus der Leidensgeschichte Christi u.a. hätten sein Gemüt mehr gesäubert und seinem innern Sinne tugendseligere Gesinnungen eingeflöszt, als Systeme der Moral und geistliche Betrachtungen.[45]) Die Beziehungen auf das Religiöse sind auch nicht aufzufassen, als stehe die Kunst im Dienste der Religion, sie erklären sich vielmehr aus dem ganzen Charakter Wackenroders, für den Kunst und Religion ja eins und dasselbe waren.[46])

---

[41]) W. W. I. S. 57. Vergl. Schleiermacher: „Aus jedem Kunstwerk strahlet mir die Menschheit, die drin abgebildet, weit heller hervor als des Bildners Kunst; nur mit Mühe ergreif ich diese in späterer Betrachtung, und erkenne ein wenig nur von ihrem Wesen". Monologen. S. 35.

[42]) W. W. I. S. 87. [43]) Ebda S. 82. [44]) Vergl. „Die Wunder der Tonkunst", S. 163 ff. Ueber die „Heiterkeit der Seele". S. 168. Vergl. Schiller: „Ernst is das Leben, heiter ist die Kunst". Wallensteins Lager-Prolog. [45]) W. W. I. S. 67. [46]) Vergl. Koldewey, S. 71 f.

Jede andere als eine ästhetische Wirkung der Schönheit ist also zufällig. Wenn Tieck dem Freunde seine Meinung über das Schauspiel mitteilt, schreibt er u. A.: „Das Schauspiel sei *schön* in allen seinen Teilen, der *moralische* Nutzen ist blosz zufällig." [47]) Und auch Sternbald vertritt begeistert die Autonomie der Kunst: „Wann", so ruft er aus, „wann hat sich je das Grosze und Schöne so tief erniedrigt, um zu nützen? . . . . Das wahrhaft Hohe darf und kann nicht nützen; dieses Nützlichsein ist seiner göttlichen Natur ganz fremd." [48])

Tieck bildet in mehr als einer Beziehung die Fortsetzung zu Wackenroder. Auch er verherrlicht einerseits mit Lovells Feder die „männlichen, kraftvollen Urbilder Roms und Griechenlands" und nennt Sophokles gleich neben dem „göttlichen Shakespeare" [49]), aber andererseits gibt der häufig allzu naive und offenherzige alte Willy auch sein Urteil ab über diese Antiken, an denen er nichts Besonderes finde; das Alter sei vielleicht das beste an ihnen und manche sähen ganz verfallen und ungesund aus. [50])

Dürfen wir diesem Urteile gar keinen persönlichen Wert beimessen? Tieck lehnte doch auch Schillers antikisierende Dramen ab und bewunderte nur „die Räuber" als grosze Dichtung. [51]) Dazu kommt noch etwas Anderes. Im „Sternbald" spricht Lukas von Leyden seine Verwunderung aus über die Künstler, die Wallfahrten nach Italien, wie nach einem gelobten Lande der Kunst, anstellen, und behauptet, jedes Land habe seine eigene Kunst: „wir sind einmal keine Italiener, und ein Italiener wird nimmermehr deutsch empfinden." Auch die besten Meister in den Niederlanden hätten Italien nicht gesehen; einheimische Natur und Kunst hätte sie grosz gezogen. Nachahmung fremder

---

[47]) 12. Juni 1792. W. W. II. S. 68. [48]) I. S. 226.

[49]) II. 2. Vergl. auch Phantasus S. 332. [50]) III. 6.

[51]) Vergl. den zweiten Vorbericht zu Tiecks Werken Band II und Huch I. S. 199.

Manier sei etwas Erzwungenes. Und schlieszlich heiszt es buchstäblich: „Wir sind gewisz nicht für die Antiken, wir verstehen sie auch nicht mehr, unser Fach ist die wahre nordische Natur; je mehr wir diese erreichen, je wahrer und lieblicher wir diese ausdrücken, je mehr sind wir Künstler. Und das Ziel, wornach wir streben, ist gewisz ebenso grosz, als der poetische Zweck, den sich die andern vorgestellt haben." [52]) Das ist klar und deutlich gesprochen, und wir behaupten wohl nicht zu viel, wenn wir sagen, dasz Tieck hier seine eigenen Ansichten mitgeteilt hat.

Schönheit ist Allegorie: das ist auch ein Tieck'scher Gedanke. Die *ausgeführte* Allegorie aber, schreibt er an Wackenroder, [53]) finde er mehr in den zeichnenden und bildenden Künsten als in der Dichtkunst an ihrer Stelle. Ganze grosze allegorische Gedichte seien Undinge. Er selbst aber hat in dem Traumgedicht an seinen verstorbenen Freund ein Beispiel einer ausgeführten dichterischen Allegorie gegeben. Das Streben zur Allegorie findet er weiter in allen Kunstwerken Michel' Angelos. Namentlich im Jüngsten Gericht dieses Meisters erhalte alles nur durch die Allegorie Bedeutung und Würde. [54]) Und Franz Sternbald verherrlicht das Straszburger Münster als „die kühnste allegorische Dichtung des menschlichen Geistes". [55]) Der alte Einsiedler aber belehrt ihn über die Allegorie: alle Kunst sei allegorisch. Das Wort Allegorie bezeichne nichts Anderes, als die wahrhafte Poesie, die das Hohe und Edle suche. [56])

Dasz die Kunst ein Spiel sei, hat auch Tieck a. m. O. betont. Ein einzelnes Mal nennt er sie in religiöser Ehrfurcht ein „eitles menschliches Spielwerk." [57]) Ein anderes

---

[52]) I. S. 127 ff. [53]) 12. Juni 1792. W. W. II. S. 67.
[54]) W. W. I. S. 246 „Das Jüngste Gericht von Michel' Angelo".
[55]) II. S. 34. [56]) II. S. 88. [57]) W. W. I. S. 237 „Raphaels Bildnis".

Mal ein Kinderspiel, in dem aber das Höchste atme und den Stoff regiere.[58]) Wenn es aber im Sternbald heiszt, die Kunst „ist Spiel mit Ernst gemischt, und Ernst durch Lieblichkeit gemildert,"[59]) dann haben wir hier tatsächlich wie Koldewey sich ausdrückt[60]) — „eine Formel, die recht zwischen Schiller und Fr. Schlegel steht."

Hardenbergs Schönheit, könnte man sagen, liegt auszerhalb jeder Theorie.[61]) Sie ist Märchen und Traum, duftende Ferne und stille Nacht mit tiefen, wehmütigen Augen.... Sie ist einerseits Zauberei — das ist die Steigerung des Schillerschen Spieltriebes — andererseits Magie — das ist die Steigerung des Fichte'schen Ich.

Wie die Schönheit eines Kunstwerkes beschaffen sein soll, spricht Novalis aber aus in einer Beurteilung seiner eigenen Werke.[62]) Da lesen wir: „Meine Erzählungen und romantischen Arbeiten sind noch zu grell und zu hart gezeichnet, nichts als derbe Striche und Umrisse, nackt und unausgeführt. Es fehlt ihnen jener sanfte, rundende Hauch, jene Fülle der Ausarbeitung, Mitteltinten, feine, verbindende Züge, eine gewisse Haltung, Ruhe und Bewegung ineinander, individuelle Beschlossenheit und Fremdheit, Geschmeidigkeit und Reichtum des Stiles, ein Ohr und eine Hand für reizende Periodenketten."

Vergleicht man dieses Hauchartige, dieses Individuelle, diese Geschmeidigkeit und diesen Reichtum mit dem scharf Begrenzten, Objektiven und einfach Würdevollen der antiken „edlen Einfalt und stillen Grösze", dann hat man eben den Unterschied zwischen romantischer und klassischer Schönheit.

Den durchaus individuellen Charakter der Schönheit,

---

[58]) W. W. I. S. 293. „Die Töne". [59]) I. S. 225. [60]) S. 171. Fusznote.
[61]) „Die Aesthetik ist ganz unabhängig von der Poesie". III. S. 152.
[62]) III. S. 145.

resp. der Poesie [63]) hebt Novalis auch noch a. a. A. hervor. So sagt er z. B. Folgendes: „Die Poesie ist durchaus personell, und darum unbeschreiblich und indefinissabel. Wer es nicht unmittelbar weisz und fühlt, was Poesie ist, dem läszt sich kein Begriff davon beibringen. Poesie ist Poesie." [64])

Jedes Wort hat hier seinen Wert und seine Bedeutung; und wenn der subjektive Novalis seine Schönheitsidee für objektiv-gültig gehalten werden will, so tut er das kraft seines Dichtertums. Dás ist das objektiv Gültige der Schönheit, dasz sie durchaus subjektiv ist! Und im Uebrigen ist sie unergründlich. „Das wahre Schöne, die Grösze der Kunst ist unergründlich," sagt Tieck, [65]) „sie zieht unser Herz, wo wir sie wahrnehmen, magnetisch an sich, wir fühlen bis in die innersten Tiefen unsre ewige Verwandtschaft.... wir erkennen das Göttliche...." etc.

Wir denken an Goethes Faust:

„Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen...."

Gefühl ist alles!.... Poesie ist Poesie.... Schönheit ist Schönheit: wir stehen vor dem Unerforschlichen, nur für den innern Sinn Wahrnehmbaren. Dieser „innere Sinn" ist der Sinn „für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendig-Zufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare...." Und der Dichter, das Werkzeug der Schönheit, „der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt," er dichtet — „und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders." [66])

„Er stellt das Undarstellbare dar." Also auch hier wieder: Kunst ist Allegorie. Manches Fragment handelt über Symbolik und Allegorie. Sehr schön z. B. sagt Novalis: „Die

---

[63]) Vergl. III. S. 173: „Schönheit ist das Ideal, das Ziel, die Möglichkeit, der Zweck der Poesie überhaupt".

[64]) III. S. 153. [65]) W. W. I. S. 257. [66]) III. S. 152 f.

Frau ist das Symbol der Güte und Schönheit; der Mann das Symbol der Wahrheit und des Rechts". Und nach seiner Lehre von Symbol und Gegensymbol könnte man sagen: Schönheit und Güte sind Symbol und Gegensymbol. [67])

Aber sind seine eigenen Werke nicht Allegorien? Ist der „Ofterdingen" nicht eine grosze, ausgeführte Allegorie und Allegorie *in* der Allegorie? Das Werk ist Bruchstück geblieben, aber aus Tiecks Mitteilungen und Hardenbergs Notizen lesen wir bis zum Ende das Allegorische heraus: „Alles flieszt in eine Allegorie zusammen." [68])

Und das Ergebnis dieser Betrachtungen? Jeder Künstler erblickt auf seine Weise die Welt der Wirklichkeit und die Welt seiner Träume, und auf seine Weise stellt er sie dar. Der Künstler ist Darsteller der Schönheit, aber seiner eigenen Schönheit, — und er soll es sein! Jedes Kunstwerk ist mithin seine eigenste Schöpfung und nur so entsteht die schöne Mannigfaltigkeit, die in ihrer groszen Einheit das Spiegelbild der Natur bildet, der Urschönheit. Denn im Anfang war die Natur.

---

[67]) III. S. 172 und 173. [68]) II. S. 149.

V.

DER KüNSTLER.

„Poets are the trumpets, which sing to battle."
Shelley.

Der Künstler, im engern und geläufigen Sinn des Wortes, ist der Schöpfer der Kunst, und nur insoweit ein Mensch Kunst schafft, Schönheit hervorbringt, ist er Künstler. Es handelt sich dabei nicht um die Frage, ob der Künstler seine eigensten Gefühle oder die Stimmungen der Gesellschaft schildert, m. a. W. ob er Individualist oder Gesellschaftsmensch ist. Das sind nur Kategorien der Kunst. Es ist begreiflich, dasz ein Künstler sich aus einer platten, nüchternen, unpoetischen Zeit herausflüchtet in die tiefsten Tiefe seines eigenen Ich und zum Individualisten wird. Andererseits leuchtet es ein, dasz der Dichter, Sohn einer groszen, gärenden, dröhnenden Zeit, wo die entgegengesetzten Stimmungen in gewaltigen Akkorden zusammenschlagen, bis die neue Harmonie wunderbar aus dem Chaos der Töne hervorgeht, — dasz ein solcher Dichter von den Wogen seiner Zeit hingerissen wird und in seiner Kunst eben diese Zeit darstellt in ihrem gigantischen Ringen nach höherer Ruhe und Einheit. Aber wie dem auch sei, dàs bleibt doch immer wahr, dasz der Künstler mit eignen Augen seine Seele und mit eignen Augen die Seele seiner Zeit erblickt und erblikken soll. Demzufolge läszt sich das individuelle Element in der Kunst nicht leugnen.

Wie nun die Kunst als Kunst, d.h. an allererster Stelle rein-ästhetisch betrachtet werden sollte, so sollte man auch den Künstler nur ästhetisch beurteilen. Das ästhetische Urteil nur bestimmt seinen Wert als *Künstler*.

Die jeweiligen Gefühle, aus denen der Künstler schöpft,

sind das Zufällige in ihm. Sie beherrschen ihn aber völlig in den Stunden der Hervorbringung; seine ganze Persönlichkeit identifiziert sich in dem Augenblick mit seinem Gefühl, oder, wie Schiller es ausdrückt: „Ich bin überzeugt, dasz in dem glücklichen Momente des Ideals der Künstler, der Philosoph und der Dichter die groszen und guten Menschen wirklich sind, deren Bild sie entwerfen". [1])

Je vollständiger der Künstler ein Gefühl in sich aufnehmen kann; je tiefer er sein ganzes Ich darin zu versenken im Stande ist, umso wahrer ist seine Kunst. Der Künstler soll sich in jede Seele, in jeden Charakter hineinversetzen können. — Das ist die allseitige Bestimmbarkeit Friedrich Schlegels. — In dieser künstlerischen Bestimmbarkeit, die ein stark sensitives Gemüt voraussetzt, dürfte der Grund der so vielen Künstlern eigenen Unbestimmtheit, Unbeständigkeit liegen.

Nun ist es möglich, dasz eins dieser Gefühle vorherrscht; man könnte es das Leitgefühl des Künstlers nennen. Schillers Leitgefühl z. B. war das Moralische; bei Hardenberg überwog das Religiöse. Und nach diesem Leitgefühl, das in der Kunst als Leitmotiv erscheint, bestimmt der Künstler sein Ideal.

Umgekehrt läszt sich also von diesem Ideal aus auf das Wesen des betreffenden Künstlers selbst schlieszen.

Es fällt auf, dasz das Ideal des Künstlers immer als über die Masse, über die Menschheit hinausragend dargestellt wird. Kommt dem Künstler diese Sonderstellung zu? Wenn wir aber wissen, wie die Kunst die herrlichste Blüte der Menschheit ist; wenn wir uns ihrer wirklichen Universalität erinnern; wenn wir in ihr die Welt erblicken wie der Spiegel einer fein auffassenden Menschenseele sie zurückwirft; wenn wir also überhaupt die Kunst als die Sublimierung der Menschheit aufzufassen berechtigt sind, wer würde es

---

[1]) Phil. Br. „Idee".

dann bezweifeln, dasz der Künstler, der Schöpfer selbst ein Ausnahmemensch höherer, feinerer Art ist? „Ich bin ein Jüngling von feinerem Stoff als viele", — das schrieb und fühlte der junge Schiller schon [2]), und bezeichnend ist auch für sein erwachendes Künstlergefühl jener verwunderte Ausruf der Mutter eines Zöglings, die ihn durch den Schlafsaal schreiten sah: „Sieh doch, der dort bildet sich wohl mehr ein als der Herzog von Württemberg!" — „Schiller", fügt Minor hinzu, [3]) „Schiller fühlte wirklich damals bereits eine Kraft in sich, die ihn ... im Innern über den Herzog von Württemberg erhob." Das aber war die göttliche Kraft des Künstlers.

Würdig und sich dieser innern Kraft und Grösze bewuszt wendet er sich an den Herzog, der dem Dichter das Dichten verbieten wollte: „Der allgemeine Beifall, womit einige meiner Versuche von ganz Deutschland aufgenommen wurden... hat mich einigermaszen veranlaszt, stolz sein zu können, dasz ich von allen bisherigen Zöglingen der groszen Karls-Akademie der Erste und Einzige gewesen, der die Aufmerksamkeit der groszen Welt angezogen, und ihr wenigstens einige Achtung abgedrungen hat". [4])

Er fühlt es, „dasz die Natur ein eigenes Projekt mit ihm vorhat;" [5]) er freut sich, nach der Flucht, seiner Freiheit, denn ebenso fühlt er es, dasz die Freiheit dem Dichter unentbehrlich ist. „Der Freiheit freie Söhne", nennt er die Künstler, [6]) sie, der Menschheit erste Stufe „in der erhabnen Geisterwelt," [7]) Und diese erste und höchste Stufe behauptet der Künstler allenthalben. Denn er ist König. „Sie beide wohnen auf der Menschheit Höhen!" [8]) Aber mit unbeschränkter Gewalt herrscht er im Reiche des Unendlichen: „denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft."

---

[2]) An Boigeol 1778. [3]) Minor II. S. 118. [4]) 1. Sept. 1782. [5]) An Körner, 10. Febr. 1785. [6]) An Körner, 25. Dez. 1788. Später: „Der freisten Mutter freie Söhne". [7]) „Die Künstler." [8]) Jungfr. v. Orl. I. 2.

„(Ihn) hält kein Band, (ihn) fesselt keine Schranke,
Frei schwingt (er sich) durch alle Räume fort. . ." [9])

Er steht mit den Göttern im Bunde, er blickt in das tiefste Geheimnis des Daseins, er wiederspiegelt die Welt, er versenkt sich in die vergangenen Jahrhunderte und sieht in die Zukunft hinein. [10])

Das alles ist das Allgemeine am Ideal-Künstler, das wir auch bei den Romantikern wiederfinden. So lesen wir im „Blütenstaub", dasz eine geistige Gegenwart, worin Zukunft und Vergangenheit identisch seien, die Atmosphäre des Dichters wäre. [11]) So sagt auch Fr. Schlegel: „Durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum, indem sie Vorwelt und Nachwelt in der Gegenwart verknüpfen. Sie sind das höhere Seelenorgan, wo die Lebensgeister der ganzen äuszeren Menschheit zusammentreffen und in welchem die innere zunächst wirkt." [12]) Und die hohe Sonderstelling der Künstler spricht er in den Worten aus: „Was die Menschen unter den andern Bildungen der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen" [13]), oder: „Wie die Senatoren der Römer sind die wahren Künstler ein Volk von Königen". [14]) Und Novalis wieder: „Der Künstler steht auf dem Menschen, wie die Statue auf dem Piedestal." [15]) Und wie Schiller in den „Vier Weltaltern", so auch Novalis: „Der echte Dichter ist allwissend; er ist eine wirkliche Welt im Kleinen." [16]) Und neben Schillers Worte, der Dichter „behorchte der Dinge geheimste Saat", stelle ich noch einmal Novalis: „Nur ein Künstler kann den Sinn des Lebens erraten", [17]) oder: „Der Poet versteht die Natur besser, wie der wissenschaftliche Kopf." [18]) Und Solger schlieszlich, in seiner tiefsinnigen Art, drückt sich folgendermaszen aus:

---

[9]) „Huldigung der Künste". [10]) Vergl. Die Künstler, Die vier Weltalter, Ueber Bürgers Gedichte. [11]) Ath. 1798. I. S. 104 f. [12]) Ath. 1800. I. S. 15.
[13]) Ath. 1800. I. S. 11. [14]) Ebda. S. 24. [15]) Bölsche III. S. 59.
[16]) Ebda. III. S. 63. [17]) Ebda. III. S. 69. [18]) Ebda. S. 98.

„. . .die Künstler. . . , in welchen sich das Ewige selbst als Einzelnes darstellt, sind eben deshalb unabhängig, weil jeder für sich und an seinem besonderen Platze das ganze Weltall auszudrücken strebt." [19])

Betrachten wir nach diesen allgemeinen die besondern Züge des Künstlerideals, so wird sich ergeben, dasz das Charakteristische bei Schiller sich um das Moralische und Objektive; bei den Romantikern durchgängig um das Religiöse und Subjektive bewegt.

Weil das Moralische aber ein allgemein menschliches Element ist, ist Schillers Künstler an allererster Stelle ein edler Mensch, der allerdings die Gabe und auch den Drang hat, seine hoch-moralischen Gedanken in schöner Form zu äuszern.

Ein edler Mensch ist er, und daher vor allen andern berechtigt, als Lehrer der Menschheit, „Lehrer des Volks" [20]) aufzutreten. Er ist der auserwählte Hüter der menschlichen Würde und seine moralische Pflicht ist es, das ihm anvertraute Gut heilig zu wahren:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben".

Er ist es, der „mit göttlich erhabenen Lehren" die Brust bewegt; er ist es, der strafend oder belohnend die Taten der Menschen beurteilt; er ist es schlieszlich und nur er, der die hohe Aufgabe der Charakterveredlung der Menschheit zu lösen im Stande ist. [21])

Denn obgleich der Künstler der Sohn seiner Zeit ist, so soll er doch nicht ihr Zögling oder gar ihr Günstling sein. Unter griechischem Himmel zur Mündigkeit einer innern, ewigen Harmonie gereift, soll er seinem Jahrhundert wie-

---

[19]) Erwin II. S. 30. [20]) „Ueber das gegenwärtige deutsche Theater".
[21]) IX. Brief.

derkehren, um es zu reinigen. Und aus den Tiefen dieser „absoluten unwandelbaren Einheit seines Wesens" soll er die moralische Schönheit und Würde schöpfen, die siegende Wahrheit darstellen, handelnd oder bildend.

Das ist die hohe, moralische, erziehende Aufgabe des Schiller'schen Idealkünstlers. Für Schiller jedoch hat das Wort „Künstler" eine weitere Bedeutung, als worin wir es zu gebrauchen pflegen. Die beiden letzten Worte „handelnd oder bildend" weisen schon darauf hin. Handelnd nämlich tritt besonders der pädagogische, der politische oder der Staatskünstler auf, bildend der schöne Künstler. Der Unterschied liegt nicht nur in dem zu bearbeitenden Stoff, sondern auch in dem Verhältnisse des Künstlers zu seiner Materie. [22])

Schon in den Phil. Briefen macht Schiller einen Unterschied zwischen dem mechanischen Künstler, „der den rohen Demant zum Brillanten schleift" und dem andern, offenbar dem schönen Künstler, „der gemeinere Steine bis zur scheinbaren Würde des Demants veredelt".

Im dritten der ästhetischen Briefe nennt er den Uhrmacher Künstler, und vergleicht ihn mit dem Staatskünstler.

Die Frage liegt auf der Hand: gibt es denn einen *wesentlichen* Unterschied zwischen dem Künstler des Handwerks und dem Künstler in engerm Sinne? Und auch nach Schillers Lehre musz diese Frage durchaus bejahend beantwortet werden. Der mechanische Künstler bearbeitet den Stoff nach bestimmten Zwecken, wobei er die Teile dem Ganzen unterordnet. Hier liegt der Unterschied. Freilich, auch der schöne Künstler musz dem Stoff Gewalt antun, allein er vermeidet es, dieselbe zu zeigen, dadurch, dasz er ihm Freiheit leiht, denn: Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung. Diese Freiheit aber ist ein Analogon seiner eigenen moralischen Freiheit, die sich in dem Kunstwerke ausprägen soll.

---

[22]) Vergl. IV. Brief.

„Alles, was der Dichter uns geben kann", sagt Schiller in der Kritik über Bürgers Gedichte, „ist seine Individualität. Diese musz es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden". Und weiter: „Kein noch so groszes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht".

Moralisch, durchaus moralisch also ist Schillers Dichterideal, auch in den späteren Abhandlungen, wie in der Schrift über naive und sentimentalische Dichtung. „Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen", heiszt es dort. Erwin Kircher aber bemerkt ganz richtig: „Das ist eine moralische, aber keine ästhetisch fruchtbare Entgegensetzung. Jenes macht nicht den naiven, dieses nicht den sentimentalen Dichter, sondern zwischen diesen Tatsachen des moralischen Empfindungszustandes steht der ästhetische Verwandlungs- und Auffassungsprozesz mit einem nie deduzierbaren Reichtum psychischer Möglichkeiten". [23])

Und was schlieszlich unterscheidet denn den Dichter vom sittlich-hochstehenden Menschen? Dieses und nur dieses: *das Talent der Dichtung*. Damit aber stehen wir vor dem Unerforschlichen, vor den verborgenen Tiefen, [24]) vor den nie entdeckten Quellen, [25]) kurz vor dem Geheimnis des Künstlertums.

So sagt auch Wackenroder: „Der Kunstgeist ist und bleibet dem Menschen ein ewiges Geheimnis, wobei er schwindelt, wenn er die Tiefen desselben ergründen will". [26])

Der romantische Idealkünstler steht an der Grenze des Menschlichen, des Natürlichen, ja, schwankt sogar oft hinüber ins Uebernatürliche, Uebermenschliche. Er ist ein Magier; er ist der Mittler zwischen den Menschen und Gott; er ist ein Priester, ein *vates* schlechthin. Seine Kunst ist

---

[23]) Kircher. S. 130. [24]) „Graf v. Habsburg". [25]) „Macht des Gesanges".
[26]) W. W. I. S. 151.

Offenbarung, seine Inspiration der erschütternde Augenblick höchster Begeisterung, heiligster Extase, worin ihm das Göttliche mit elementarer Gewalt verkündet wird.

Wie auf dieser einsamen Höhe der Künstler in Vereinsamung untergehen kann, das sehen wir am jungen Wackenroder. Ihm war es offenbar unmöglich, die breite Kluft, die den Künstler von der tiefen, gemeinen Welt trennt, zu überbrücken. Er war für diese Welt eben zu zart, zu ätherisch. Selbst schildert er seine innere Lebensgeschichte in den beiden Hauptstücken über Joseph Berglinger, wie Koldewey dargetan hat. [27]) Da lesen wir über den jungen Musiker u. A. Folgendes: „Seine Seele glich einem zarten Bäumchen, dessen Samenkorn ein Vogel in das Gemäuer öder Ruinen fallen liesz, wo es zwischen harten Steinen jungfräulich hervorschieszt. Er war stets einsam und still für sich, und weidete sich nur an seinen innern Phantasieen... Sein Inneres schätzte er über alles, und hielt es vor andern heimlich und verborgen..." [28]) Das war Wackenroder selbst, der heimliche, verschwiegene, der den Schlüssel des „Schatzkästleins" seiner Seele „niemandem in die Hände" gab.

Sein ganzes Leben war ein schöner, poetischer Traum, aber „diese bittere Miszhelligkeit zwischen seinem angeborenen ätherischen Enthusiasmus, und dem irdischen Anteil an dem Leben eines jeden Menschen, der jeden täglich aus seinen Schwärmereien mit Gewalt herabzieht, quälte ihn sein ganzes Leben hindurch". Und quälte den jungen Berglinger auch, als er vor einem unempfindenden Publikum seine Werke aufführen durfte und „er geriet auf die Idee, ein Künstler müsse nur für sich allein, zu seiner eignen Herzenserhebung, und für einen oder ein paar Menschen, die ihn verstehen, Künstler sein". Also „L'art pour l'art!" Die Kunst um ihrer selbst willen! Nur diese sei Poesie, sagt Fr. Schlegel in dem „Gespräch über die Poesie": „Jede Kunst

---

[27]) S. 96. ff. [28]) W. W. I. S. 128 f.

und jede Wissenschaft, die durch die Rede wirkt, wenn sie als Kunst um ihrer selbst willen geübt wird, und wenn sie den höchsten Gipfel erreicht, erscheint als Poesie". [29])

Allein für den jungen Berglinger gab es keine Befriedigung in dieser Idee, hatte er doch einmal zur h. Cäcilia gebetet:

„Oeffne mir der Menschen Geister,
Dasz ich ihrer Seelen Meister
Durch die Kraft der Töne sei". —

Und in steigendem Miszmut setzte er sich hin und schrieb „in einer wunderbaren Begeisterung" seine Passionsmusik. Bald darauf aber befiel ihn eine Nervenschwäche; „er kränkelte eine Zeitlang hin, und starb nicht lang darauf, in der Blüte seiner Jahre".

Hat Wackenroder sein eigenes Ende vorhergesehen? In einem längern Brief vom 17. Febr. 1798 meldete Fr. Schlegel dem Bruder kurz und kalt und lieblos, wie etwas Gleichgültiges, Beiläufiges, und doch sensationell, wie nur er es verstand: „Wackenroder ist gestorben. Er hatte ein Faulfieber, ist dann mehrere Monate melancholisch gewesen, oder wie andere sagen rasend".

War auch Wackenroder nicht einer jener „avertis", von denen Maeterlinck sagt: „Souvent, nous n'avons pas le temps de les apercevoir; ils s'en vont sans rien dire. . ." [30]) Aber im Herzen tragen sie ihr Geheimnis mit sich, still und einsam und unverstanden: le trésor des humbles. . .

Das schwanke Wesen des romantischen Künstlers, der sich jedem Hauche, jeder wechselnden Stimmung träumerisch hingibt, schildert uns Tieck. In „einem Briefe Joseph Berglingers" [31]) sagt er charakteristisch: „Der Künstler. . . kennt keine feste Ueberzeugung, und findet alles schön,

---

[29]) Ath. 1800. I. S. 87. [30]) „Trésor des humbles", pag. 50.
[31]) W. W. I. S. 274 ff.

was an gehörigem Orte steht". Seine Seele gleicht der schwebenden Aeolsharfe, „in deren Saiten ein fremder, unbekannter Hauch weht, und wechselnde Lüfte nach Gefallen herumwühlen". Er steht vor dem Geheimnis seines tiefsten Wesens, er fühlt es, aber erforschen kann er es nicht und willenlos gibt er sich hin... „Besonders ist der Geist des Dichters ein wenig (ewig?) bewegter Strom", heiszt es im Sternbald,[32]) „dessen murmelnde Melodie in keinem Augenblicke schweigt, jeder Hauch rührt ihn an, und läszt eine Spur zurück..." etc. Aber vermöge dieser überaus feinen Reizbarkeit gibt es auch niemand, der das Leben so verstünde wie der Künstler. „Nur ein Künstler kann die Welt und ihre Freuden auf die wahre und edelste Art genieszen, er hat das grosze Geheimnis erfunden, alles in Gold zu verwandeln".[33]) Und wie auch Schiller in der Seele des Künstlers Vergangenheit und Zukunft verbindet, so sagt Tieck: „Die Seele des Künstlers (ist) oft von wunderbarlichen Träumereien befangen, denn jeder Gegenstand der Natur, jede bewegte Blume, jede ziehende Wolke ist ihm eine *Erinnerung*, oder ein *Wink in die Zukunft*".[34])

„Der Künstler kennt keine feste Ueberzeugung". Der Bildhauer im „Sternbald", der in heller Begeisterung das Straszburger Münster bewundert, spricht denselben Gedanken aus: „Was gehen mich meine Begriffe an!" Mit dieser Begriffslosigkeit, mit diesem hin und her Schwärmen in oft plötzlich wechselnden Stimmungen hängen dann Aussprüche zusammen wie: „Warum musz denn eben alles einen Schlusz haben?"[35]) oder: „Warum soll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?"[36]) Also auch jetzt wieder etwas wie „L'art pour l'art"? Deutlicher, ja, unverkennbar sind die Worte: „Zweifelt nicht, dasz der Künstler in seinem schönen Wahne die ganze Welt, und jede Emp-

---

[32]) I. S. 85. [33]) II. S. 248. [34]) I. S. 85. [35]) Sternbald. II. S. 50.
[36]) Ebda. II. S. 166.

findung seines Herzens in seine Kunst verflicht, er führt sein Leben nur für die Kunst, und wenn die Kunst ihm abstürbe, würde er nicht wissen, was er mit seinem übrigen Leben weiter anfangen sollte". [37])

Dennoch teilt der Dichter sich gern mit, wie Lothar sagt im Phantasus. Wenn er aber hinzufügt: „vorzüglich in einem Kreise, wie der gegenwärtige ist", dann denken wir wieder an Wackenroders Berglinger, der ja nur für wenige Menschen, die ihn verstünden, Künstler sein wollte.

Noch einiges über die Begeisterung, von der Fr. Schlegel sagte: „enthusiasmus est principium artis et scientiae". Auch bei Tieck schafft der Künstler nur aus der tiefsten Begeisterung heraus. Wie Schiller vergleicht auch er sie mit einem bewegten Strom. [38]) Aber auch hier wieder die nie entdeckten Quellen: „Man spricht von dieser Begeisterung so oft, als von einem natürlichen Dinge, aber sie ist durchaus unerklärlich, sie kommt, sie geht, gleich dem ersten Frühlingslichte, das unvermutet aus den Wolken niederkommt, und oft, ehe du es genieszest, zurück geflohen ist". [39])

Ganz herrlich, in wunderbarer Wirklichkeit, schildert Tiecks Freund Solger diese Begeisterung, diesen Schöpfungsdrang, das Göttliche im Künstler, das sein ganzes Wesen bestimmt und beherrscht, und von ihm fordert *„was er selbst noch nicht weisz"*. Dann stöszt der Künstler allenthalben an die äuszere Welt an, aber mit Lust nimmt er den süszen Schmerz auf, in welchem er das Schöne gebären soll, „und durch die Schönheit, die ihm nun zugleich erscheint als sein eigenes Geschöpf, und zugleich als die ihn beherrschende Macht, erfährt erst der Künstler, was er selbst sei, und was in ihm lebe". [40])

---

[37]) Ebda. I. S. 227-228. [38]) Ebda. II. S. 85. [39]) Ebda II. S. 86. Vergl. Schillers „Grafen von Habsburg". [40]) Erwin II. S. 32—33.

Begeisterung, sagt A. W. Schlegels in der Kritik über Schillers Künstler,[41]) ursprüngliche Begeisterung findet Wahrheit, eilt der Erkenntnis voran. Daher kann der Dichter wenig vom Philosophen, dieser aber viel von ihm lernen. Denn der Dichter wohnt „im Licht der Offenbarung",[42]) und daher kann man sagen, „dasz es ein charakteristisches Kennzeichen des dichtenden Genies ist, viel mehr zu wissen, als es weisz, dasz es weisz".[43]) Diese Wissenschaft liegt in den „verworrenen Gefühlen und Ahnungen", wodurch wir Verhältnisse zwischen den Dingen entdecken, „ohne dasz wir die Reihe der Mittelideen mehr als dunkel wahrnehmen".[41]) Wir denken natürlich an die Stelle aus den „Künstlern":

„Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Groszen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand".[44])

„Der ist ein Dichter", sagt Schlegel a. a. O. „der die unsichtbare Gottheit nicht nur entdeckt, sondern sie auch andern zu offenbaren weisz".[46]) Auch Schlegel spricht von „dunklen Antrieben, die sich unserm Bewusztsein entziehen". Die Stellen befinden sich in den „Briefen über Poesie, Silbenmasz und Sprache", in denen Schiller die Rücksicht auf die selbständige, moralische Natur des Menschen vermiszte.[45])

Andererseits betont Schlegel später sehr stark das reflexive Element im Dichter.[47]) Ja, er glaubt nicht an „ein blindes, wild laufendes Genie", und erblickt auch „bei sol-

[41]) Böcking. VII. 4 f. [42]) Ath. 1798 II. S. 34. [43]) Ebda. S. 45.
[44]) Vergl. „Ueber Anmut u. Würde": „Das zarte Gefühl der Griechen unterschied schon frühe, was die Vernunft noch nicht zu verdeutlichen fähig war", etc. [45]) An Schlegel, 10. Dez. 1795. [46]) Böcking VII. S. 105.
[47]) Wiener Vorlesungen. 1808. Böcking VI. S. 182 f.

chen Dichtern, die man für sorglose Zöglinge der Natur ohne alle Kunst und Schule auszugeben pflegt", Ueberlegung und Absicht, wenn sich der Dichter auch nicht immer augenblicklich Rechenschaft davon wird ablegen können. „Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung", heiszt es dann weiter, „die höchste Klarheit des Verstandes macht, dasz das Denken beim Dichten nicht als etwas Abgesondertes wahrgenommen wird, nicht als *Nach*denken erscheint". Und wegwerfend spricht er über den Begriff von der poetischen Begeisterung, den manche lyrische Dichter in Umlauf gebracht hätten, als wären sie auszer sich, und erteilten wie die Pythia, von einer fremden Gottheit ergriffen, ihnen selbst unverständliche Orakelsprüche.

Dürfen wir nach Obigem Schlegel „Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung" absprechen, weil in seinen eigenen „poetischen" Erzeugnissen das Denken nur zu oft als ein *Nach*denken erscheint? Ich wage es nicht, aber wohl behaupte ich, dasz es ihm gerade an jener poetischen Begeisterung mangelte, die er so geringschätzend verwirft. A. W. Schlegel war Philosoph, Kritiker, Philologe, aber Dichter war er eben nicht. Er kannte nur den Enthusiasmus als „principium scientiae", aber die heilige „ursprüngliche Begeisterung" des Dichters war ihm fremd. [49])

Und so verhielt es sich auch mit seinem Bruder Friedrich, dessen Kunst er gelegentlich „pötern" [50]) nennt, und der selbst an einem „poetischen Septanfieber" litt. Es was alles nur eine seelenlose äuszere Nachahmung, eine häufig mühselige Nachbildung fremder Formen, worin aber kein Schöpfer den lebendigen Hauch zu blasen wuszte.

Was Fr. Schlegel von dem Dichter und Künstler sagt, ist wie seine ganze Religionsästhetik: bald sind es Gedanken,

---

[49]) Vergl. auch Haym, S. 859, der von „euphemistischen Beschreibungen der reflektierten, gemachten und gelehrten Dichterei des Redners" spricht.

[50]) Brief vom 17. April 1801. S. 476.

die tatsächlich ein tieferes Verständnis verraten, bald ist es verworren und widerspruchsvoll.

Wie bei Schiller, hat auch bei ihm das Wort „Künstler" eine umfassendere Bedeutung.[51]) Dem Bildungsideale gemäsz, spricht auch er von politischen und ökonomischen Künstlern, die herangebildet werden sollen.[52]) Denn die Bildung, das Menschwerden, von Menschheit-durchdrungenwerden, das Gottwerden ist ja sein Höchstes.[53]) Und dieses Ideal zu verwirklichen, ist Aufgabe der Künstler. „Künstler ist ein jeder, dem es Ziel und Mitte des Daseins ist, seinen Sinn zu bilden"[54]) und „durch die Künstler wird die Menschheit ein Individuum",[55]) und daher wird man denn auch die Fülle der Bildung in unsrer höchsten Poesie finden.[56])

Um diese universelle Bildung zu bewerkstelligen, sollen die Künstler als Eidgenossen zusammentreten zu ewigem Bündnis,[57]) dem man aber keinen bestimmten Zweck geben dürfe, denn das heisze die Gemeinde der Heiligen zum Staat erniedrigen.[58])

Die Künstler sind also die Mittler, die ihr Centrum in sich selbst haben, die nur göttlich dichten und denken können und mit Religion leben.[59]) Der Begriff „Religion" bezeichnet hier schlieszlich nichts Anderes, als Bildung zum Unendlichen. Aber dann betont Schlegel die ausgeprägteste Individualisierung: „Nur derjenige kann ein Künstler sein, welcher eine *eigne* Religion, eine *originelle* Ansicht des Unendlichen hat".[60])

Dieses grosze, göttliche Bildungswerk, dieses gegenseitige Sichbeleben, ist der Stolz des Künstlers.[61]) Das erhebt ihn

---

[51]) Vergl. auch Brief von 17. Aug. 1795. S. 236.

[52]) Ath. 1800 I. S. 14. [53]) Ath. 1798 II. S. 73. 1800 I. S. 9 und 15. Vergl. auch Brief an Wilhelm vom 28. Aug. S. 111. „Was ist denn unsre Würde. . " etc. [54]) Ath. 1800 I. S. 7. [55]) Ebda. S. 15. [56]) Ebda. S. 14

[57]) Ebda. S. 9. [58]) Ebda. S. 13. [59]) Ebda. S. 11. [60]) Ebda. S. 6.

[61]) Ebda. S. 28 f.

über alle anderen Menschen. Daher sollte sich die Lebensart der Künstler von der Lebensart der übrigen Menschen sogar in den äuszerlichen Gebräuchen durchaus unterscheiden. Denn „sie sind Braminen, eine höhere Kaste, aber nicht durch Geburt, sondern durch freie Selbsteinweihung geadelt". [62])

Schlieszlich noch einige Worte über das Verhältnis des Dichters zu seinem Werke. Das bekannte Ath. Fragment 116 stellt den Satz auf, „dasz die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide", und auch Schiller räumt dem Dichter in der Welt des Scheins absolutes Herrscherrecht ein: „Nichts darf ihm hier heilig sein, als sein eigenes Gesetz". [63]) Aber diese Schiller'sche gesetzmäszige Freiheit ist etwas Anderes als die Schlegel'sche Freiheit der Willkür. Jene ist Harmonie, diese ist die Erlaubnis zu jeder beliebigen Disharmonie; jene ist Einheit, diese eine bunte Wirrnis; jene endlich ist die moralische Freiheit Schillers, diese die unmoralische Ausschweifung Schlegels.

Und schlieszlich Novalis: der Dichter über den Dichter! Auch bei ihm begegnet wieder die Bildung: die Bildung der Erde, das ist die Mission des Künstlers; nicht aber, wie bei Schiller, eine moralische, sondern vielmehr eine magische Bildung. Die höchste Aufgabe dieser Bildung ist, sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein. [64]) Und weiter: „Der Künstler ist durchaus transzendental". [65]) Da haben wir denn gleich den Kern seines Dichtens: transzendentale Produktion, möchte ich es nennen; ein gesteigertes Wissen beim Akte der Hervorbringung, deren geheimnisvolle Quelle aber ein spezielles Organ ist, „das man entweder hat oder nicht hat". [66])

Der Künstler ist Darsteller, soll aber auch das ihm

---

[62]) Ebda. S. 31. [63]) Im 26. der ästh. Br. [64]) Blütenstaub.
[65]) Bölsche III. S. 59. [66]) Havenstein S. 107.

durchaus Fremde darzustellen verstehen, [67]) soll auch eine fremde Individualität in sich zu erwecken wissen: „der Künstler macht sich zu allem, was er sieht und sein will". [68]) Da haben wir wieder die bekannte Wechselwerkung, aber mit dem Unterschied, dasz sie bei Schiller passiv, bei Novalis activ stattfindet.

Auch Novalis gebraucht die Worte „Kunst" und „Künstler" in weiterer Bedeutung und wie Schiller nennt er auch die Handwerker Künstler, mechanische Künstler, denen die Künstler *katexochin*, die organischen Künstler, gegenüberstehen. [69]) Ich bemerke noch, dasz auch wieder bei Novalis „l'art pour l'art" begegnet. Die eigentliche Kunst, sagt er in demselben Fragment, ist Zweck an sich, befriedigende Tätigkeit des Geistes, Selbstgenusz des Geistes. Wenn Walzel meint, man könne die Romantik *nur höchst selten* bei einseitiger Verwertung der Formel l'art pour l'art antreffen, [70]) so bemerke ich doch, dasz eben diese Formel in der einen oder andern Fassung bei allen hier erwähnten Romantikern begegnet.

Ueber die unendliche Bestimmbarkeit des Dichters äuszert Novalis sich auch a. a. O. Er spricht von einer vielseitigen Empfänglichkeit, und fordert dasz der Dichter „keine (feste) Anheftung an einen Gegenstand" habe. [71]) Weiter soll der Dichter sich von irdischer Geschäftigkeit und kleinlichen Angelegenheiten abhalten, eine sorgenfreie Lage genieszen, die Bekanntschaft mit vielartigen Menschen machen, etc. [72]) Sein „Reich sei die Welt, in den Fokus seiner Zeit gedrängt"; [73]) er ist „der Spiegel, in dem sich das ganze Weltgeschehen spiegelt; er, der Dichter *katexochin* ist der Repräsentant des Genius der Menschheit.

Und endlich: er ist Priester. „Dichter und Priester", so

---

[67]) Bölsche III. S. 10. [68]) Ebda. S. 59. [69]) Bölsche III. S. 61 f.
[70]) Deutsche Romantik S. 26. [71]) Bölsche III. S. 74. [72]) Ebda. S. 73.
[73]) Ebda. S. 75.

heiszt es schon im „Blütenstaub", [74]) „waren im Anfang Eins, und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, so wie der echte Priester immer Dichter geblieben. Und sollte nicht die Zukunft den alten Zustand der Dinge wieder herbeiführen?" — Das wäre also der Zustand, wo der Dichter herrscht im Reiche der Schönheit, wo man die Schönheit wieder allgemein verherrlicht und anbetet in der sichtbaren Gestalt der Kunst. Noch einmal lenken wir damit in Schillers Anschauungen ein, der am Ende der ästhetischen Briefe gleichfalls den Staat des schönen Scheins herbeisehnt, welcher dem Bedürfnis nach in jeder feingestimmten Seele existiere, der Tat nach aber nur in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln zu finden sei.

Wir sehen, wie der Dichter hier sehnsuchtsvoll seiner Zeit voraneilt. Langsam und träge wird sie ihm folgen; sie wird ihn verspotten, verlachen; achselzuckend wird sie seine Begeisterung sehen, — und dennoch: sie wird ihm folgen...

Der Künstler und die Menge. Wo finden sich tiefere Unterschiede, wo schärfere Kontraste! Und wo findet sich ein härteres, liebloseres und ungerechteres Urteil als dasjenige, was die Menge in ihrer selbstsicheren Wahnweisheit und tatsächlichen Beschränktheit nur zu oft über den Künstler verhängt!...

Zwar genieszt man die Schöpfung mit gieriger Seele, den Schöpfer aber verleugnet man; die Kunst staunt man an, den Künstler bemäkelt man. Die neidische Menge aber duldet keinen Höheren über sich, und wo sie einen erblickt, ist sie gleich darauf bedacht, wenn er sich nicht folgsam fügt, ihn zu sich herunterzuholen, durch den Staub zu ziehen.

Und schadenfroh munkelt man manches über Dieses und

---

[74]) Ath. 1798 I. S. 90.

Jenes aus des Künstlers Leben, und irgend ein gemeiner Philister spricht das moralische Urteil. Ist er besser? Und was hat er aus der Aermlichkeit seines Charakters geleistet? Man kann den Kampf der jungen Künstler mit jenem Menschenschlag begreifen!

Gestehen wir's, es sei denn mit dem Leben des Künstlers wie ihm wolle: aber das Schöne, das Grosze, das Gewaltige, das Ewige, das hat er doch aus seiner ganzen Persönlichkeit heraus geschaffen, einer Persönlichkeit, so wunderbar tief, so kompliziert, mit so viel in einander wirkenden Kräften, von denen jede aber einen wesentlichen Teil des Ganzen bildet, dasz manche einfältige Seele dabei den Kopf schüttelt oder, je nach der Veranlagung, die eigene Leere mit einer gewissen naseweisen Frechheit und einigen Gemeinplätzen auszufüllen sucht.

Allein auch hier dürften Schillers Worte Anwendung finden:

„Wenn die Könige baun, haben die Kärrner zu tun".

LITERATUR.

Alt. Schiller und die Brüder Schlegel. Weimar 1904.

Athenäum. Berlin 1798—1799—1800. (=Ath.).

Berger. Die Entwicklung von Schillers Aesthetik. Weimar 1894.

Berger. Schiller. Sein Leben und seine Werke. 2 Bnde. München 1918.

Ederheimer. Boehme und die Romantiker. I u. II. Heidelberg 1904.

Fischer. Schiller als Philosoph. Heidelberg 1891.

Frantzen. Romantisches in Schillers Dramen. Neophilologus I. 1916.

Frantzen. Romantische Erotik. Neophil. VII. 1922.

Geyer. Schillers ästhetisch-sittliche Weltanschauung. 2 Teile. Berlin 1898.

Glawe. Die Religion Friedrich Schlegels. Berlin 1906.

De Hartog. Uren met Jacob Boehme. Hollandia Drukkerij. Baarn 1915.

Haym. Die romantische Schule. Vierte Auflage, besorgt von Oskar Walzel. Berlin 1920.

Havenstein. Hardenbergs ästhetische Anschauungen. Berlin 1909.

Heine. Die romantische Schule. Werke. Neunter Teil. Bong & Co.

Hettner. Die romantische Schule in ihrem innern Zusammenhange mit Göthe und Schiller. Braunschweig. 1850. (= R.S.).

Huch. Blütezeit der Romantik. Leipzig. 1920. Ausbreitung und Verfall der Romantik. Ebda.

Kircher. Philosophie der Romantik. Jena. 1906.

Koldewey. Wackenroder und sein Einflusz auf Tieck. Altona. 1904.

Kühnemann. Schillers philosophische Schriften und Gedichte. Leipzig 1910.

Lucka. Die drei Stufen der Erotik. Berlin 1920.

Maeterlinck. Le Trésor des Humbles. Paris 1904.

Martensen. Böhme. Theosophische Studien. Leipzig. 1882.

Minor. Schiller. Sein Leben und seine Werke. 1. u. 2. Band. Berlin 1890.

Pichtos. Die Aesthetik August Wilhelm v. Schlegels. Berlin 1894.

Rodin. L'Art, par Paul Gsell. Grasset, Paris 1911.

Schier. Die Liebe in der Frühromantik. Marburg 1913.

Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe v. Fritz Jonas. Stuttgart und Leipzig.

Schillers Briefwechsel mit Körner. Berlin 1847.

Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. hrsg. v. Walzel. Berlin 1890 (= Briefe).

Schleiermacher. Monologen nebst den Vorarbeiten. hrsg. von Schiele. Leipzig 1914 (= Monologen).

Schleiermacher. Ueber die Religion. hrsg. v. Schwarz. Leipzig 1868. (= Reden).

Solger. Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst. Berlin 1815. (= Erwin).

Trömner. Hypnotismus und Suggestion. Teubner, Leipzig, 1919.

Wackenroder. Werke und Briefe. hrsg. v. Fr. von der Leyen. 2 Bände. Jena. 1910. (= W.W.).

Walzel. Deutsche Romantik. Leipzig. 1918.

*Walzel. Ricarda Huchs Romantik.

* " Schiller und die bildende Kunst.

* " Schiller und die Romantik.

Weltrich. Friedrich Schiller. I. Stuttgart 1899.

Zeitschriften der Romantik Walzel-Houben. Berlin 1904.

Schiller wurde zitiert nach den sämtl. Werken in 12 Bänden, hrsg. v. Karl Goedeke. Cotta, Stuttgart 1875.

A. W. Schlegel nach den sämtl. Werken, hrsg. v. Eduard Böcking, Leipzig 1846. (= Böcking.)

Fr. Schlegel nach den sämtl. Werken, zweiter Original-Ausgabe. Wien 1846. (= S. W.)

Lucinde nach Reclams Ausgabe.

Novalis nach der Ausgabe in drei Bänden v. W. Bölsche. Hesse. Leipzig 1903. (= Bölsche.)

Tieck nach den sämtl. Werken. Paris 1841.

Die Beiträge zu den „Herzensergieszungen" und zu den „Phantasien" nach W. W.

Franz Sternbalds Wanderungen nach dem 23. und 24. Band der sämtl. Werke. Wien 1821.

Kant nach der Ausgabe von K. Rosenkranz. III. Leipzig 1838.

---

*„Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts". Leipzig 1911.

STELLINGEN.

I.

Schillers Behauptung: „Wenn das Gebäude der Welt eine Vollkommenheit des Schöpfers ist, so fehlte ihm eine Vollkommenheit vor Erschaffung der Welt“, ist nicht richtig. (Phil. Br. Goedeke X. S. 223).

II.

Walzel hat in seiner „Deutschen Romantik“ das Gefühlselement nicht genug betont.

III.

Lucka hat den Beweis von der Selbständigkeit der Liebe nicht erbracht. (Die drei Stufen der Erotik. Berlin 1920. Vorrede).

IV.

Das Mystische bildet ein wesentliches Element der Kunst.

V.

Hamlet's Charakter ist Weltcharakter.

VI.

Jacques Perk is als dichter in menig opzicht met Novalis te vergelijken.

VII.

Het is te betreuren, dat werken als Lessings „Nathan" en Goethes „Faust" van 't leerplan eener openbare Middelbare School geschrapt moesten worden:

a. met 't oog op 't karakter van 't openbaar onderwijs.
b. met 't oog op de vrijheid van den leeraar.

VIII.

De inleidende beginselverklaring van 't tijdschrift „Roeping" (1e Aflevering Oct. 1922) is in zich-zelf tegenstrijdig.
